3

La Peinture moderne au Canada français

par Guy Viau

Ministère des Affaires culturelles,
Québec, 1964.

La Peinture moderne au Canada français

Collection Art, Vie et Sciences au Canada français

sous la direction de
Madame Geneviève de la Tour Fondue-Smith

1. Panorama des Lettres canadiennes-françaises
   par GUY SYLVESTRE
2. Le Théâtre au Canada français
   par JEAN HAMELIN
3. La Peinture moderne au Canada français
   par GUY VIAU
4. La Vie musicale au Canada français
   par ANNETTE LASALLE-LEDUC
5. La Vie des sciences au Canada français
   par CYRIAS OUELLET
6. L'Essor des sciences sociales au Canada français
   par JEAN-CHARLES FALARDEAU

La Peinture moderne au Canada français

par

Guy VIAU

Ministère des Affaires culturelles
QUÉBEC
1964

La collection de brochures *Art, Vie et Sciences au Canada français* a été conçue comme un instrument de documentation et de travail destiné à être diffusé auprès d'un large public cultivé, tant au Canada qu'à l'étranger.

Chaque auteur, choisi pour sa compétence reconnue, a l'entière responsabilité de son texte.

Aucun des ouvrages de cette série n'entend être, toutefois, un catalogue, un palmarès ou une publication technique hautement spécialisée.

Mais leur ensemble constitue un témoignage de qualité de la vitalité culturelle du Canada français.

Geneviève de la TOUR FONDUE-SMITH
directrice de la collection

Les trois traditions

Depuis ses débuts, lesquels remontent aux premiers temps de la Nouvelle-France, la peinture du Québec s'inscrit dans trois traditions importantes et d'ailleurs presque toujours importées :

1° La tradition classique française qui fleurissait sous Louis XIV et dont les « habitants » canadiens-français étaient pétris, consciemment ou non. C'est cette tradition que dans notre peinture j'appellerai *la tradition mourante.*

2° La tradition académique, si l'on veut bien me pardonner cette contradiction dans les termes car, par définition, tradition signifie mouvement, évolution, vie, et l'académisme est au contraire cristallisation de la vie, fixation, piétinement. Cette tradition académique, je l'appellerai donc *la tradition morte.*

3° *La tradition ressuscitée*, car il y en a une ici et plus intense, plus épanouie qu'on ne le croit généralement. C'est de celle-ci dont nous voulons rendre compte dans cette brochure. Mais disposons d'abord rapidement des deux premières.

LA TRADITION MOURANTE

Jusque vers 1850, les peintres de la Nouvelle-France d'abord et, plus tard, ceux du Bas-Canada pratiquent leur métier avec une science naïve et une conscience de tout repos. Leurs œuvres, portraits, peintures de sainteté, ex-voto possèdent des qualités surtout documentaires mais d'une saveur, d'une bonhomie dans la précision, d'une propreté qui va jusqu'au raffinement. Il y eut

d'abord les missionnaires et les militaires, français et anglais, qui se firent dessinateurs et peintres, les uns pour illustrer les particularités de leur nouveau pays, les autres pour les besoins de la catéchisation. Vinrent ensuite François Beaucourt, le Frère Luc, récollet qui vécut de 1614 à 1685 et qui fut notre premier peintre de carrière, Jean-Baptiste Roy-Audy, François Baillargé, Louis Dulongpré, mort en 1843, dont les portraits, empreints de noblesse paysanne, ont fière allure. Au total, un art mineur, artisanal, mais dont le mérite à nos yeux est de témoigner d'une civilisation et d'un milieu sains. Ces modestes peintres perpétuent une tradition essentiellement européenne de sagesse et de décence qui devait mourir avec eux.

LA TRADITION MORTE

Naquit alors, si je puis dire, la tradition morte. C'est le commencement d'une histoire que certains considérèrent comme une épopée . . . On y trouve des copistes qui ne manquent pas de finesse : Joseph Légaré et Antoine Plamondon, Antoine Falardeau et Adolphe Rho, les académiques Théophile Hamel — qui laissa pourtant quelques bons portraits, — et Napoléon Bourassa, Eugène Hamel, Charles Huot et, non le moindre, Cornelius Krieghoff, joyeux vivant, habile exploiteur, qui exécute des scènes de genre, de l'imagerie pittoresque, de la peinture anecdotique et touche à coup sûr la corde sensible du client. De Georges Delfosse à Edmond Dyonnet, de Suzor-Côté à Clarence Gagnon, tous enregistrent consciencieusement ce qu'ils voient avec une application un peu hébétée, selon des méthodes apprises dans les académies ou pigées chez les Impressionnistes. Ce sont des conteurs, des chroniqueurs, des mémorialistes, souvent même des fabricants de cartes postales.

Les portraitistes, de Joseph Franchère et Alphonse Jongers à Robin Watt et Lilias Newton, font ressortir d'un flou propice l'honorabilité du client au sourire niais, à l'épiderme bien gras et luisant. Les paysagistes, de Charles Coburn et Horatio Walker à Sheriff Scott et Robert Pilot, avec peut-être une réserve à

l'égard de Maurice Cullen, s'acharnent sur le marché Bonsecours, la traversée de Lévis, le ruisseau en dégel au printemps parmi des neiges bleues et roses et autres lieux communs, tels que les affectionnent les amateurs de photographies. Voilà le pittoresque éternellement rabâché des petites maisons canadiennes sous les grands chênes et dans lesquelles « il fait bon vivre et mourir », les petits ports du bas du fleuve avec les goélettes et leurs reflets dans l'eau, la rue principale avec l'attelage à deux chevaux, la rue de la Fabrique avec les nonnes du vieux Québec, la péniche dans le canal de Carillon, le pont des pâturages, les pommiers en fleurs . . .

Marc-Aurèle Fortin — *L'orme à Pont-Viau* — Musée de la Province de Québec.

C'est ainsi que MARC-AURÈLE FORTIN exploite à fond une facture enlevée et la touche impressionniste dans une production en série, vite tombée dans la sécheresse et le pompiérisme. À la vérité, Fortin était un artiste doué, mais sans discipline et sans lucidité. Adrien Hébert dans ses scènes de port et Edwin Holgate dans ses paysages et ses figures sont banals. Prudence

Heward, qui tient de Holgate, est à la fois moins adroite et plus vivante. René Richard, intrépide trappeur, barbouille au hasard de ses portages des pochades sentimentales, romantiques, désordonnées. Quant aux décorateurs d'églises, ils tombent soit dans la mièvrerie érotico-sentimentale, soit dans la crudité d'expression et le mauvais goût agressif.

Montréalais par adoption, ARTHUR LISMER est parmi nos peintres le seul représentant du Groupe des Sept. Ces artistes de l'Ontario s'étaient insurgés contre la peinture anecdotique, conventionnelle, hollandaise que l'on pratiquait au Canada avant la première Grande Guerre. Ils avaient rompu avec les servitudes d'une peinture à sujets, à historiettes. À l'encontre des conventions, avec un regard nouveau, ils promenaient leur chevalet dans les terres vagues et la brousse, devant les aurores boréales et les glaciers d'un pays que personne encore n'avait trouvé le temps de contempler. Ils regardaient tout ça avec un œil de peintre, pour en extraire le motif. Voilà qui est extraordinaire pour l'époque. Il ne leur restait plus qu'à faire de la bonne peinture. Munis d'excellentes dispositions, les Sept passèrent leur vie à recommencer le même tableau. Leur expérience resta visuelle, sans plus : elle n'ouvrit pas sur l'invention L'erreur ne fut pas de vouloir faire canadien ni d'aller dresser sa tente et son chevalet dans le Grand Nord. Ces paysages grandioses, qui décidément sont aussi canadiens que les oignons de Cézanne étaient français, peuvent sans doute inspirer de bons peintres — et le camping est excellent pour la santé. Du reste, on chercherait en vain quels paysages canadiens ont pu inspirer la peinture de Lismer, d'un exotisme assez tapageur . . .

La bonne volonté et les expériences multiples de LOUIS MUHLSTOCK ne l'ont jamais élevé au-dessus du niveau artisan et technicien. Que ce soit dans le portrait, le paysage, les scènes d'usine, ou même l'abstraction, c'est toujours le même métier de maçon qui revêt ses toiles d'un stuc bien consciencieux. Eric Goldberg s'applique au brio et à la frivolité. C'est un peintre pour plaire. Cependant que Fritz Brandtner accuse le durcissement d'un expressionnisme artificiel. J'admire en Robert La Palme la verve et l'esprit du satiriste, mais son dessin est méca-

nique. Dans ses murales pourtant, l'enchevêtrement des formes même sans caractère finit par prendre valeur décorative. Denys Morisset exécute proprement de petits coloriages sans conséquence. Et j'en passe. La tradition morte a la vie dure.

LA TRADITION RESSUSCITÉE

C'est dans l'École française que la peinture vivante du Québec prend sa source. Paris est le centre spirituel de l'art contemporain. Il eut été anormal que les Français que nous sommes tout de même restés n'y trouvent pas un point d'appui, un tremplin alors que les artistes de tous les pays d'Occident et du monde entier y puisaient raison et sensibilité. Les peintres canadiens-anglais eux-mêmes ont découvert leur voie grâce à Paris. Paradoxe, ce sont certains d'entre eux qui, les premiers, ont apporté ici l'air de Paris : d'abord et surtout Morrice, et puis Lyman. À quelques nuances près, peintres canadiens-anglais et canadiens-français témoignent d'un même esprit. C'est une loi inéluctable : pour vivre, il faut être le fils de quelqu'un. Quitte, une fois bien apparenté, bien de la famille, à piaffer d'impatience et à se révolter comme tout fils qui se respecte. Pour être bienfaisante, la révolte doit surgir de l'intérieur. Sinon, elle porte à vide.

Les poètes du réel

Il y eut d'abord ceux qu'on pourrait appeler les poètes du réel.

La vie et l'œuvre d'Ozias Leduc (1864-1955) sont marqués au coin du secret et du mystère. C'est déjà un miracle que cet autodidacte, fils de menuisier, ait pu à la fin du XIX^e^ siècle, au cours par conséquent d'une période ingrate de notre art, parvenir à la maîtrise des disciplines néo-classiques et des techniques enseignées à ce moment-là dans les académies européennes, sans le moindrement sacrifier sa personnalité, sans attenter à la pureté de ses dons. On peut déjà lui appliquer les paroles qu'il écrira plus tard : « Vous voici sur la route royale vers la Beauté, au carrefour d'un art d'apparition, d'un art d'évocation et non d'apparence. Art construit par le jeu d'une technique toute de souplesse, libre de contraintes, opérant avec les outils du loisir, les pinceaux du temps. »

Tout l'œuvre de Leduc, comme son existence d'ailleurs, se situe hors du temps. Leduc est anachronique. Passé quatre-vingts ans, il entreprenait encore des décorations d'églises qui devaient durer plusieurs années et échelonnait sur une décennie certaines réparations à sa cuisine ou la confection, à sa porte d'entrée, d'un faux judas (ce qui, contre toutes apparences, n'est pas un pléonasme.) Ainsi sa peinture : même si par les thèmes et les procédés, elle est fidèle à une tradition morte partout ailleurs, elle déborde par l'esprit cette tradition et les habiletés de rendu dans lesquelles elle eut pu se complaire. Elle habite un rêve auquel le peintre s'abandonne avec des précautions extrêmes, une patience infinie comme pour n'en point dissiper le charme ou en trahir le secret. Leduc se livre à la magie de la réalité sans en

bousculer l'ordre apparent, l'aspect familier. Rêveur et poète, il reste paysan. Il loge son rêve dans les plus humbles objets. Il imagine avec ce qu'il voit, ce qu'il touche, ce qui l'entoure et ce dont il vit. Tout cet éphémère, il le place dans la durée en recourant au plus éphémère des éléments, la lumière. La lumière de certains moments privilégiés, comme cette « heure mauve » qu'il a si bien saisie ; la lumière douce et enveloppante de Saint-Hilaire ; une lumière en même temps qui semble venir d'ailleurs et de nulle part, parce qu'elle est une lumière intérieure.

Ozias Leduc

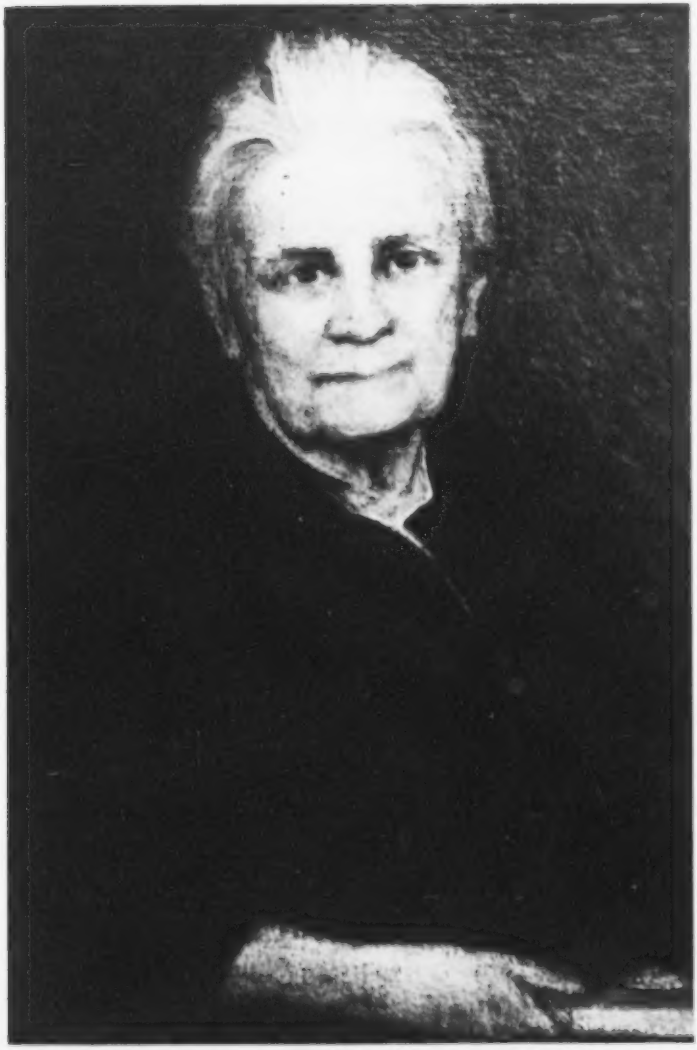
Le sage de Correlieu, qui avait l'éternité devant lui, n'en était que plus sensible au charme de chaque instant. Un jour que nous étions allés lui rendre visite, Gilles Corbeil et moi, il avait à notre demande obligeamment consenti à nous ouvrir ses cartables : annotations jetées au hasard d'une longue carrière, croquis préliminaires à ses murales, d'innombrables études, depuis les plus laborieuses jusqu'aux plus libres. Nous les considérions sans dire un mot, avec l'émotion et l'embarras habituels dans ces circonstances, émotion de pénétrer dans l'intimité de la création, embarras de paraître indiscrets, ou de prononcer des paroles complaisantes, convenues ou prétentieuses. Ozias Leduc nous montra ses dessins avec la patience qu'il mettait à faire toutes choses et quand il eût fini, il brisa le silence (qui commençait de s'appesantir) par une remarque malicieuse et peut-être un peu désabusée : « Eh bien, ça a fait passer un petit moment . . . » En cette même occasion, mon camarade avait manifesté l'intention de se porter acquéreur d'un des portraits accrochés au mur. Monsieur Leduc s'était alors excusé de ne pouvoir céder ce tableau parce qu'il avait été retenu, vingt ans plus tôt, par quelqu'un dont il avait perdu la

trace et oublié jusqu'au nom. Ce rapprochement entre la patience de vingt années et le plaisir d'un moment éclaire un peu la notion de temps chez Ozias Leduc.

On a souvent affirmé, et non sans raison, que la vie et l'œuvre de Leduc ne font qu'un. S'il est vrai qu'on retrouve en lui les principales qualités de sa peinture, le recueillement, la tendresse,

Ozias Leduc — *Les trois pommes* (1887) —
Collection Madame Paul-Émile Borduas.

l'attention poussée jusqu'à la minutie, la pénétration psychologique, le sens du mystère, on lui découvre aussi des traits qui échappent à son œuvre, en particulier cette ironie finaude, malicieuse qui affleurait tous ses propos et que trahissaient le sourire furtif de ses lèvres et jusqu'à ce tic qui lui faisait ponctuer toutes ses affirmations d'un clin d'œil équivoque. D'autre part, si son œuvre est faite de dépouillement et de modestie, on pouvait



Ozias Leduc — *Portrait de Madame Labonté* (1944) —
Musée de la Province de Québec.

déceler chez lui une sorte de dandysme naïf et attendrissant, un souci de charmer et de séduire qui n'allait pas sans un brin de complaisance envers lui-même. Il y a cependant une peinture d'Ozias Leduc qui, me semble-t-il, nous le livre tout entier : c'est son auto-portrait et, par une coïncidence étrange, cet auto-portrait ressemble à un *Ecce Homo*.

Ozias Leduc aura été un profond humaniste, peintre, poète et philosophe, représentant d'une vieille aristocratie paysanne canadienne-française maintenant presqu'éteinte et, par un de ces paradoxes dont Leduc a le secret, il fut du même coup un précurseur. Il fut le maître de Borduas. Malgré son grand âge et sa formation académique, il manifesta sans cesse à l'égard des audaces de la jeune génération la plus lucide sympathie.

Ozias Leduc et Borduas lui-même doivent beaucoup à leur lieu d'origine : une humanité, un affinement, une mesure qui caractérisent les gens et le paysage de Saint-Hilaire, à l'ombre de cette montagne dont Leduc a dit que « ses particularités, effets des variantes excessives du climat canadien, nous ont comme imprégnés, nous ont poussés vers le dire d'une vie toute gratuite, devenue légendaire, vie du cœur et de l'âme, remplie d'images de rêves. »

Fils d'un Écossais de Montréal, calviniste aussi austère qu'il était riche marchand, JAMES WILSON MORRICE (1865-1924) étudia d'abord le Droit, auquel le destinait son père. Ses camarades ne lui connaissaient alors qu'un talent : il jouait de la flûte. Ils ignoraient que Morrice faisait aussi de l'aquarelle. Eux prisaient le whisky infiniment mieux que la bonne peinture. Lui commençait alors d'éprouver un goût très marqué pour l'un et l'autre.

La vie de Morrice commence vraiment à Paris ; et cette vie, c'est son œuvre de peintre. Il fut d'abord l'élève d'Harpignies, le dernier des peintres de l'école de Barbizon. Il fait ensuite un voyage en Hollande. Si l'on en juge par l'amour déréglé que les Montréalais d'alors portaient à la peinture hollandaise, authentique ou non, il se peut que Morrice ait pu croire un moment que Dordrecht fût un centre de peinture aussi important

que Paris. Mais il revint à Paris. Il y fréquentait surtout les jeunes artistes et écrivains américains et anglais, d'abord à Montmartre où il eut un premier atelier, rue Saint-Georges, ensuite sur la rive gauche où il se transporta plus tard, quai des Grands-Augustins. Le charme de sa personne, la finesse de ses goûts autant en poésie qu'en peinture, furent bientôt très appréciés des cercles littéraires qui se réunissaient dans les cafés de Montmartre. Il était un des rares peintres de ce milieu avec qui les écrivains pouvaient s'entendre et prenaient intérêt à causer. Il rencontrait particulièrement Arnold Bennett, Somerset Maugham, Clive Bell et même Oscar Wilde, lequel professait une esthétique assez douteuse mais non sans valeur, en réaction contre les tendances réalistes et en sympathie avec le symbolisme et l'impressionnisme français. Mais son meilleur ami fut Charles Conder, peintre comme lui et qui partageait à peu près la même philosophie et les mêmes admirations, d'abord pour Whistler, puis pour Puvis de Chavannes. L'influence de Whistler fut la plus durable sur Morrice. Ses compositions ont toujours gardé les arrangements à la Whistler. Mais il n'a rien des procédés frappants de celui-ci. Morrice goûtait aussi beaucoup Manet et, davantage encore, Bonnard. Bien qu'il adopta certaines méthodes impressionnistes et plus tard pointillistes, Morrice cependant ne fut jamais un impressionniste d'esprit. Il tendait plutôt vers la synthèse.

James Wilson Morrice — (Photo : La Galerie nationale du Canada)

Paris lui apportait l'amour de l'indépendance en art, l'horreur de tout académisme. Sa haute conscience artistique le défendait contre tout choix arbitraire et son évolution, bien que lente, s'accomplit de la façon la plus logique et la plus sûre.

Morrice revenait souvent au Canada où il a peint un grand nombre de paysages d'hiver. Il fit aussi de fréquents voyages en Bretagne, en Normandie, à Venise. La lumière de Venise, ajoutée aux méthodes impressionnistes, nettoie sa palette, lui fait laisser les tons sombres, grisaillés. Mais la facture de ses toiles reste moelleuse, avec des qualités de surface seulement, des empâtements qui viennent amortir la vigueur de son expression. C'est vers 1905 que Morrice se libère enfin des influences par le développement naturel de ses dons. Il se met à peindre directement, sans repentir. La synthèse s'opère.

Morrice ne fut certes jamais un doctrinaire, mais sa compréhension de l'art devenait plus profonde, sa connaissance des écoles plus complète. Autant il détestait les théories esthétiques, autant ses observations sur les œuvres étaient justes et lucides.

Dans son atelier du quai des Grands-Augustins, sale et pauvrement meublé, il avait accroché un croquis de Picasso, un dessin de Modigliani, un éventail peint par Conder. Là, il travaillait surtout le matin à des compositions d'après des pochades peintes sur le motif. Mais jamais, faut-il le dire? ses compositions n'étaient de simples agrandissements des pochades. Faire des pochades était son plus grand bonheur et une nécessité quotidienne. Il les faisait l'après-midi au hasard de ses promenades dans Paris et, de préférence, à la terrasse d'un café où un verre ou deux le mettaient en verve.

En France, Morrice était déjà à cette époque l'artiste anglo-saxon le mieux connu et considéré du milieu d'art vivant. Le gouvernement français acquiert de ses toiles pour le Jeu de Paume et le musée de Lyon. Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de Paris, achète aussi des Morrice pour sa collection particulière, de même que Charles Masson, chef du département de la peinture du Louvre, Charles Pacquement, président de la Société des amis du musée du Luxembourg et Frantz-Jourdain, président du Salon d'automne. Les critiques lui réservent le meilleur accueil. Il est l'ami d'Albert Marquet avec qui il va en Algérie, du critique Louis Vauxcelles qui le considère comme un des meilleurs peintres de son temps.

James Wilson Morrice — *Quai des Grands-Augustins* —
Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Au Canada, on persistait à l'ignorer. Morrice souffrait de l'incompréhension des siens et ses visites au pays se faisaient de plus en plus rares. Après la mort de ses parents, il ne revint à peu près plus.

À l'occasion du schisme qui se produisit au sein de la Société nationale des beaux-arts, Morrice avait pris parti avec les démissionnaires de cette société devenue presqu'aussi officielle que le Salon des artistes français et il était devenu sociétaire du Salon d'automne. Morrice éprouvait une grande admiration pour Matisse qui était aussi de ce groupe. Ils se lièrent d'amitié et passèrent ensemble deux hivers à Tanger. On a dit que Matisse a fortement influencé la dernière période de Morrice. Un exemple en particulier permet de constater qu'il ne s'agit pas d'influence spécifique, mais que Morrice épouse simplement les mêmes tendances générales. À la rétrospective de la Galerie nationale du Canada consacrée à Morrice, on exposait une toile dont le titre était : *Vue d'une fenêtre à Cagnes*, très parente d'une œuvre de Matisse intitulée : *Vue d'une fenêtre à Tanger*. Dans les deux cas, le même sujet : un bouquet de fleurs devant une fenêtre, par laquelle on aperçoit la ville de Tanger, les mêmes maisons, le même chemin, puis la mer. Les deux peintures ont donc été exécutées alors que Matisse et Morrice étaient ensemble à Tanger et c'est par erreur que celle de Morrice a été située à Cagnes. Néanmoins, on n'y retrouve aucune espèce d'influence matissienne.

Morrice voyagea beaucoup. Il disait qu'un peintre doit aller dans le sud pour nettoyer sa palette. C'est en Afrique et surtout aux Antilles qu'il fit ses plus belles toiles.

Pendant la première Grande Guerre, Morrice, bohème pourtant impénitent, devint peintre officiel des armées canadiennes. La peinture sur commande lui convenait mal et il n'a laissé que de très rares tableaux de guerre. *Canadian Troops at the Front* de la Galerie nationale du Canada est une œuvre froide, sans valeur. Il laisse aussi un certain nombre de pochades charmantes de scènes de guerre, de villages dévastés sous un soleil éblouissant.

Le Paris d'après-guerre avait perdu beaucoup de son charme pour Morrice. Il s'isolait de plus en plus dans son

paisible repaire de la rive gauche, mais préférait encore chercher une retraite aux Antilles. L'intempérance aggrave désespérément l'état de sa santé. Il se croyait obligé de boire pour calmer ses nerfs et comme un remède à son angoisse. Les médecins s'en inquiètent, lui recommandent les eaux. C'est à cette cure que Morrice, par la suite, a toujours attribué sa mauvaise santé. Il meurt à Tunis, en janvier 1924.

James Wilson Morrice aura été le premier peintre canadien à « sentir » en homme de son temps. C'est un prodige que

James Wilson Morrice — *La Plage, Saint-Malo* —
Musée des Beaux-Arts de Montréal.

ce fils d'une grande famille de notre bourgeoisie puritaine ait pu, d'un bond, se lancer dans la plus aventureuse vie de l'esprit. Il est paradoxal que ce soit un Anglo-Saxon qui ait apporté ici la révélation de l'École française moderne et, qu'à travers la peinture de Morrice, de nombreux peintres canadiens-français aient pu se rattacher non seulement à une tradition vivante, mais à une tradition incarnant leur propre génie.

Poète de la ligne, de l'arabesque qui se fond subtilement dans une pâte légère, traitée en aplats et en demi-teintes, Morrice compose des arrangements très dépouillés dont l'atmosphère aérienne, irréelle surgit d'une imagination enchantée. Le mystère de la réalité, Morrice en évoque la transparence. Son amour de l'eau (qui n'était dépassé que par son amour du whisky) est, à cet égard, significatif. Là où l'on dit clair comme de l'eau, le peintre Morrice voit mystérieux comme de l'eau.

De son vivant complètement ignoré par ses compatriotes, sa présence ainsi que celle de John Lyman au Salon du printemps de 1913 à Montréal avaient provoqué un véritable scandale. On attribue à Morrice et à Lyman le renouveau qui commença de se dessiner ici un peu après la première Grande Guerre. Cependant qu'en Europe, Morrice connut une célébrité de bon aloi. À sa mort, le peintre Dunoyer de Segonzac organisa à Paris une rétrospective de ses œuvres avant même que le Canada l'eût découvert. De Segonzac disait de lui : « C'est un très grand peintre, sensible et tellement fin, avec un amour profond de la nature. »

Faisons la part de l'amitié et disons que ce fût un vrai peintre, le premier peintre moderne canadien.

« On ne peut pas dire des Américains qu'ils soient mal élevés, ils ne sont pas élevés du tout. » De ses pensionnaires, jeunes architectes étudiants à l'École des beaux-arts de Paris, voilà ce que disait, avec un sourire indulgent, la baronne de Bailleul, ancienne dame de compagnie de l'impératrice Eugénie et charmante vieille dévote que les pompiers durent sortir par la force de l'église de sa paroisse, au moment de l'Inventaire des églises.

« La baronne avait raison, précise JOHN LYMAN qui logeait aussi chez elle, nous étions sûrement des sauvages ! » Pourtant, les camarades du jeune Lyman lui donnaient un surnom qui nous laisse à imaginer quels étaient déjà à l'époque (nous sommes en 1908) son caractère et son allure. Ils l'appelaient « le Prince ».

John Lyman descend d'une grande famille bourgeoise, puritaine et cultivée de la Nouvelle-Angleterre. Dans un de ses

livres, George Santayana décrit ainsi Boston (je cite de mémoire) : « The home of the beans and the cod, where the Cabbits speak only to the Lowells, and the Lowells speak only to God, and God speaks only to the Lymans. »[1] Le père était devenu citoyen canadien et, l'année même de la naissance de John, en 1886, il déménageait son commerce de produits pharmaceutiques de Vancouver à Montréal. Ce qui explique que la mère était allée accoucher chez ses parents, à Biddeford, Maine. Deux ans plus tard la mère mourrait de fièvre typhoïde. Le seul frère de John décéda en bas âge. Entre une gouvernante et un père affectueux, mais neurasthénique, l'enfance de Lyman n'eut rien d'exubérant. Il affirme qu'elle ne fut pas malheureuse cependant. Il jouait des journées entières tout seul, il écrivait des pièces romantiques ou moyenâgeuses inspirées de Walter Scott, qu'il illustrait de ses propres dessins.

John Lyman

Tout le monde dans la famille s'intéressait à la peinture. Ainsi le père, qui avait amené John en Europe alors que celui-ci n'avait que quatorze ans, s'était payé aux Offices de Florence une reproduction d'un portrait du Titien exécuté, séance tenante, par un copiste professionnel. À Paris, au Salon des Artistes français, il avait aussi acheté quelques tableaux aux goûts du jour (« tableaux pas trop mauvais, précise Lyman, vu les connaissances d'alors ».) Son oncle James Morgan possédait lui-même quelques bons tableaux de peintres de Barbizon et de Hollandais modernes.

---

1. « La patrie des fèves et de la morue, où les Cabbitt parlent seulement aux Lowell, où les Lowell ne parlent qu'à Dieu, et où Dieu ne s'adresse qu'aux Lyman. »

John Lyman fut envoyé faire ses études secondaires dans un *prep school* fashionable du Connecticut. Là, ses maîtres le poussent vers l'écriture. Ce n'est que plus tard, en 1906, devenu étudiant à l'Université McGill, qu'il découvre sa voie à l'occasion d'une exposition de peintres impressionnistes venue (par quel miracle ?) à Montréal. Lyman reçoit le coup de lumière . . .

Été 1907, il passe ses vacances à Paris et suit les cours d'un ami et imitateur de Gustave Moreau, Marcel Béronneau, dont il apprécia l'enseignement mais trouve détestables les toiles « qui ne sont, dit-il, que têtes de Salomé au teint blanc et aux yeux verts. »

À l'automne, selon le vœu de son père, il entre en architecture au *Royal College of Art*, de South Kensington, Angleterre. Mais Paris, retrouvé à Noël, lui enlève à jamais le goût de la carrière d'architecte, Paris dont il devient fanatique au point d'en garder l'heure à sa montre pendant tout l'été suivant qu'il passe au Canada.

À Paris, il entre chez Jullian, dans l'atelier de Jean-Paul Laurens. Laurens enseignait à être véridique, à mettre les choses debout, à les organiser très simplement, à supprimer les détails ou, du moins, à les mettre à leur juste rang. Mais il imposait, comme compositions, des sujets d'histoire et de mythologie grecques qu'il fallait soumettre aux règles les plus académiques. Quoiqu'il ne se plût guère chez Laurens, Lyman y resta deux ans, mais avec quelques échappées, dont un voyage sur la Côte d'Azur pour accompagner son père venu y soigner une grippe. Il se souvient d'y avoir entrepris un paysage avec un ciel dont la transparence lui donna tant de mal qu'il le peignit en blanc et, une fois sec, glaça du bleu dessus . . . Petites misères de rapin. Avait-il, comme la plupart des rapins, des soucis d'argent ? « J'avais seulement quatre francs par jour pour vivre, sauf le loyer. » John Lyman a définitivement choisi la carrière de peintre. Il ne se lasse pas d'admirer les Impressionnistes, puis Cézanne et, surtout, il s'enthousiasme pour un peintre du nom de Morrice dont les œuvres lui semblent poésie pure et qui, de surcroît, est canadien.

Il passe l'été de 1909 à Étaples où se trouvent de nombreux jeunes peintres et, en particulier, à l'hôtel où il est lui-même descendu, un Anglais qui mangeait à la table d'hôte. En bons Anglo-Saxons, l'un et l'autre ne s'adressèrent pas la parole de tout l'été, mais à l'automne, restés seuls, ils firent connaissance : c'était Matthew Smith. Ils devinrent amis et décidèrent d'aller ensemble, l'hiver suivant, étudier chez Matisse. Lyman était

John Lyman — *Le feuilleton* (*The Serial*) — Musée de la Province de Québec.

déjà hanté par la peinture de Matisse à en avoir des cauchemars. Pourtant, de son premier contact avec le Maître, Lyman se rappelle surtout qu'il avait l'air d'un dentiste. Matisse avait fondé une académie dans un couvent désaffecté, donnant sur un grand jardin, le Couvent des Oiseaux, situé un peu plus haut que le Musée Rodin, près des Invalides. Il y avait là Per Krog, Hans Purrmann, des Autrichiens, des Allemands, des Scandina-

ves, parmi lesquels des jeunes filles dont il semble que la blondeur était sans contredit plus impressionnante que les travaux. C'était un endroit délicieux.

Matisse n'y venait qu'une fois par quinzaine et la première toile lui servait de prétexte à discourir sur les grands principes. Une fois, il invita tous ses élèves chez lui, à Issy-les-Moulineaux et, dans l'atelier, Lyman aperçut *La Danse*. Ce que Lyman retint de son séjour chez Matisse, toute son œuvre en témoigne.

Lyman doit à Matisse l'esprit français lui-même qu'il intégra à sa pudeur anglo-saxonne et à sa profonde modestie d'artiste. « Je tiens que l'art est un mystère pour moi, non seulement l'art, mais aussi la nature. Je ne sais pas ce qu'est le réalisme parce que j'ignore ce qu'est la réalité. » Modestie de grand seigneur, simplicité racée qui lui fera dire aussi : « La tâche du peintre, c'est de persuader la nature de collaborer avec lui. »

Ce mystère de la nature, Lyman veut l'apprivoiser, l'humaniser. Il aime avant tout la clarté et n'a d'autre programme que de rendre intelligible la nature comme il la voit et comme il la pressent. En 1913, à Montréal, à l'époque où Clarence Gagnon régnait en maître, la peinture de Lyman fit scandale. Elle déroute aujourd'hui ceux qui ne cherchent en art que l'aventure : *Adventures in eating, in painting !*

S'il est séduit par le juste équilibre de la logique et de l'instinct chez Matisse, Lyman ne s'abandonnera jamais au lyrisme qui fait l'enchantement de l'art du peintre français. *Femmes sur la plage* de 1948 nous laisse entrevoir ce qu'aurait été un Lyman cédant à la fantaisie. Tout comme *Le jeune homme nu* de la collection Gilles Corbeil nous le montre assez expressionniste par l'insistance du dessin. Il lui est arrivé de pencher vers une certaine peinture naïve. Le souci de construction et de logique l'a aussi amené vers le Cubisme. Mais toujours, Lyman mettait toute sa fierté à s'exprimer avec une retenue extrême, ne visant qu'à la sincérité et à la justesse. Il fuit les trouvailles. Il a horreur de la surenchère et du m'as-tu-vu, du tour de force et de virtuosité. Il n'attire sur lui l'attention que par celle qu'il ac-

corde, fervente et soutenue, au monde qui l'entoure. Étonné, attendri, ébloui devant la nature, il l'est sans l'afficher. Il garde la plus grande discrétion sur ses inquiétudes, ses tourments, ses angoisses.

Dans la préface du catalogue de la récente rétrospective Lyman au Musée des Beaux-Arts de Montréal, Gilles Corbeil présente l'image d'un Lyman plutonien. Selon Corbeil, « le néant, l'absurde, l'angoisse, le sadisme, toutes ces formes de

John Lyman — *Le chantier naval, Chatham* — Dominion Gallery, Montréal.

l'agressivité destructrice sont apparentes dans son œuvre. » Clairvoyance de psychanalyste ou vue de l'esprit ? On trouve souvent dans la peinture de Lyman un caractère d'étrangeté, de fixité, de dépaysement qui n'est peut-être tout simplement que le propre de certains lieux et de certaines circonstances, sous certaines lumières. Mais si « objectif » qu'il paraisse, Lyman exerce son emprise sur ce qu'il peint ; il ordonne, immobilise, pacifie ce qu'il voit ; et sans doute son humeur aussi passe-t-elle, mais

décantée, dans ce qu'il dit. Cependant, Lyman est, avant tout, un contemplatif.

Lyman affectionne la clarté solaire autant qu'il aime la clarté de l'intelligence. Il n'a jamais pu peindre par temps gris, encore moins sous éclairage artificiel. Dans son œuvre, je ne vois qu'une peinture nocturne, d'ailleurs fort réussie : *Le Quatuor à cordes*. Il n'est heureux que durant les saisons ou dans les pays inondés de soleil. Depuis qu'il a laissé, en 1957, son enseignement à l'Université McGill, il passe tous ses hivers à la Barbade. Dans les années '20, il avait vécu trois ans en Tunisie où il avait été frappé non par l'exotisme des couleurs brillantes, mais par les tons nacrés, doux, délicats que la blancheur des murs faisait chanter. Il s'est d'ailleurs toujours refusé à l'exotisme tout autant qu'au régionalisme. Qu'il fût à Paris, sur la Côte d'Azur ou la Côte Basque, en Espagne, aux Bermudes ou aux Antilles, dans les Laurentides, les Cantons de l'Est ou à Montréal, il ne succomba jamais à la tentation du pittoresque et de la couleur locale. Il n'accuse pas les particularités d'un lieu ou d'un modèle, mais les en dépouille au contraire afin de dégager un type. Il tend à généraliser. Comme je lui demandais un jour : « D'où vient votre prédilection pour le nu ? » il répondit : « J'aime la nudité en tout, les pensées, le paysage, le corps animal et humain . . . » Ainsi, il n'a guère de goût pour les paysages touffus, « tout en franges et en plumes ». — « Je veux voir les os de la terre. »

Peintre de la lumière qui arrondit la forme, la gonfle de sève, dessinateur qui extrait de son sujet le signe évocateur, clair, on peut appliquer à John Lyman ce que lui même disait si bien de Morrice : « Ici, c'est un lieu enchanté, où la lumière a cessé de frétiller, où les mouvements, sans se figer, sont comme suspendus ; tout s'apaise, se prolonge, s'éternise . . . »

Descendant d'une famille de littérateurs, GOODRIDGE ROBERTS (né à la Barbade en 1904) est le moins littéraire des hommes.

D'abord élève de l'École des Beaux-Arts de Montréal où il ne se plût guère, puis du *Art Student's League*, de New York, où il

Goodridge Roberts — *Tournesols dans un vase noir* — Dominion Gallery, Montréal.

découvrit sa voie grâce à l'enseignement d'un John Sloan, d'un Boardman Robinson et d'un Max Weber, Roberts devint un fervent admirateur de Cézanne. À Montréal, sa peinture ne fut guère remarquée jusqu'au jour où John Lyman, après avoir vu de ses œuvres au *Arts Club*, lui fit part de son admiration : « I knew by my elation that I had seen some real stuff. I like your work immensely for its terse characterization in drawing and particularly for your are ability to *see* colour, not merely use it illustratively or as a schematic ornament. »[1] Cette lettre l'encourage.

2. « J'ai compris par mon enthousiasme que je voyais quelque chose d'authentique. J'aime immensément votre travail pour l'intensité et la concision du trait et particulièrement pour votre rare faculté de *voir* la couleur et non pas de l'employer comme simple élément d'illustration ou d'ornement. » (Traduction J. de Tonnancour).

À diverses reprises, Roberts se fit professeur comme plus tard, pendant la deuxième Grande Guerre, il devint, à sa demande, peintre officiel de l'Aviation royale canadienne. Tout se passe comme si ce peintre-né, qui ne se meut à l'aise que dans un monde intraduisible en mots, comme si ce rêveur et ce solitaire sentait le besoin d'une compensation : se raccrocher aux mots et à des tâches bien terre à terre. De même, la carrière du peintre est marquée par une terrible rupture. Jusque vers les années '42-'43, il s'exprime par instinct. Son unique souci est de mettre son cœur dans ce qu'il peint. C'est le secret de toute une admirable production : figures, natures-mortes, paysages pétris dans une matière âpre, respirant une sourde poésie terrienne, recueillie, grave. On sent alors l'identification spontanée du peintre à ses sujets, l'accord profond avec le monde qui l'entoure. Mais depuis lors, incapable de lucidité, Roberts piétine, tourne en rond et fabrique des toiles à la manière de Roberts. Comme tous ceux qui peignent « à la manière de . . . » Roberts était mûr pour l'académie. Il devint R.C.A. . . .

Goodridge Roberts — *Marian* — Galerie nationale du Canada.

Né à Calgary en 1910, PHILIP SURREY, maintenant Montréalais d'adoption et de prédilection, connut une enfance itinérante : Java, la Malaisie, les Indes. Il visita aussi les États-Unis,

l'Angleterre, la Suisse et l'Australie. Il suivit les cours de Lemoine Fitzgerald à l'École des beaux-arts de Winnipeg, ceux de Frederic Varley, du Groupe des Sept, à Vancouver. Il s'initia à la technique de la détrempe au *Art Students League*, de New York, technique qu'il n'a jamais cessé d'utiliser.

Philip Surrey est engagé dans la réalité sociale contemporaine. Avec de patientes préparations et un métier précis,

Philip Surrey — *Les joueuses de balle molle* (*The softball players*) — collection Gilles Corbeil, Montréal.

il peint la ville, la promiscuité des buvettes, la course aux tramways, la lassitude des passants, la tristesse de la nuit dans laquelle se reflètent sur la neige les phares des autos. Il souligne la solitude, le vide intérieur dans l'outrance charnelle, dans la vulgarité même, de ces pauvres bêtes qu'on appelle citadins. Ainsi, dans les *Softball Players*, il décrit l'animation insensée qui s'est emparée des joueuses — car ce sont des

femmes — au moment d'une dispute avec l'arbitre. Mais tous ces personnages ridicules, Surrey les fige, leur impose silence et, par la vertu de la rougeoyante lumière d'un crépuscule d'été, il leur confère, malgré tout, une dignité certaine. Il les rachète, pour ainsi dire.

Philip Surrey n'est ni cruel, ni désabusé. Il se veut solidaire des petites gens. C'est par tendresse et clairvoyance qu'il sent la menace qui pèse sur les hommes et qu'il éprouve — à leur place — l'angoisse qui est la leur. Philip Surrey est un visionnaire. Mais comme il est modeste, comme il vit retiré et peint lentement ses tableaux de petites dimensions, presque personne n'a l'air de le remarquer.

Né à Québec en 1904, c'est pourtant au collège Berkeley, en Californie, et au collège Loyola, de Montréal, institution des Jésuites de langue anglaise, que JEAN-PAUL LEMIEUX fit ses études secondaires. On peut dire que son éducation artistique lui apporta un dépaysement de plus puisque l'École des beaux-arts de Montréal, au moment où il en suivit les cours, était sous la férule de Charles Maillard et copiait servilement celle de Paris.

En dépit, ou en raison même de ces débuts, Jean-Paul Lemieux illustre bien, autant par sa carrière que par son œuvre, certains traits essentiels du tempérament canadien-français, la finesse native, la réserve, la douceur (il faut craindre la colère des doux !) la susceptibilité et, d'autre part, le drame de notre aliénation, qui se traduit par une inhibition presque maladive, la tentation de se réfugier dans la résignation et le silence.

Professeur d'abord à l'École du meuble de Montréal, puis à l'École des Beaux-Arts de Québec, il est remarquable que Lemieux ait réussi plus facilement à favoriser l'épanouissement de ses élèves qu'à sortir lui-même de sa gangue. Alors que les jeunes peintres qu'il avait formés traduisaient de façon vigou-

Jean-Paul Lemieux — *L'Orpheline* — Galerie nationale du Canada.

reuse, fraîche et simple la réalité québécoise, Lemieux se complaisait dans une peinture d'illustration, d'une naïveté charmante certes, mais superficielle. Boursier de la Société royale du Canada en 1954 et '55, il peint sur la Côte d'Azur des intérieurs qui rappellent, sans les démarquer, ceux de Bonnard. De peine et de misère, il émerge. Et ce n'est que revenu au pays — Lemieux a alors 52 ans — qu'à même ce silence dans lequel il a failli s'engloutir, il exprime avec des moyens étonnamment contenus et d'autant plus suggestifs des paysages aux vastes espaces désolés, des figures aux formes simplifiées à l'extrême. Il explore ces terres nouvelles dont a si bien parlé Gabrielle Roy : « Les *terres nouvelles*, c'est en rentrant qu'il les découvrit, dans son propre pays qu'il vit alors comme aucun peintre canadien ne l'avait vu encore, tel nous hésitons nous-même à le reconnaître, plutôt que de convenir de ce vrai terrible : tant de neige, un blanc aussi insensible, pareil froid de l'âme, des steppes sans fin, une horizontalité aussi décourageante. Pourtant, ces images dures, conçues par une âme tendre, sont parmi les plus belles de notre pays. Et, les plus canadiennes, elles sont aussi parmi les plus accessibles pour un étranger. »

Mary Bouchard (1912-1945) était une petite paysanne du comté de Charlevoix. Elle habitait une ferme appelée Moulin-César et qu'on eût dit sortie tout frais d'un conte de notre enfance. C'est là qu'une fois terminés les travaux domestiques, Mary occupait ses loisirs et ses talents à crocheter des tapis. D'où lui vint le goût de faire de la peinture.

Ceux qui par amitié, ou par curiosité, ont rendu visite à Mary Bouchard ne pourront plus oublier cette jeune femme chétive, très pâle, toujours endimanchée, très ressemblante d'ailleurs au portrait d'elle-même intitulé : *L'artiste Mary au début de sa carrière*. Elle est très pommadée, ses cheveux abondants trahissent le passage récent des bigoudis, elle porte robe de soie rose, souliers hauts et blancs. Tous ces atours auraient peut-être rendu notre petite paysanne un peu ridicule. Mais une grande dignité émanait de sa personne, voire une étrange gravité dont on finissait par découvrir que la source était dans les yeux : des

yeux brûlants de passion et qui sans doute décelaient déjà les premières atteintes du mal qui devait l'emporter à l'âge de trente-trois ans.

Des amateurs se rappelleront avec plus d'émotion encore la découverte de certains tableaux de Mary, soit aux expositions de la Société d'Art contemporain, soit dans les collections privées. D'une poésie fine, sensuelle et un peu trouble à la fois, d'un réalisme de rêve, si l'on peut dire, ces œuvres contenaient une part de la saveur et de l'authenticité de l'âme paysanne.

Mais on comprendra que l'œuvre d'un peintre naïf, autodidacte, soit inégale et maints tableaux de Mary Bouchard ne manifestent qu'une certaine probité artisanale. Imagerie attendrissante, sans plus.

Jacques de Tonnancour (né à Montréal en 1917) se fit d'abord connaître comme critique d'art. Dans la presse canadienne-française, il est le premier à avoir su reconnaître la valeur de Goodridge Roberts. Humaniste accompli, de Tonnancour est aussi très versé dans les sciences naturelles.

Sa démarche de peintre a toujours été prudente et réfléchie. D'abord élève de l'École des Beaux-Arts au temps de l'académisme, de Tonnancour s'en dissocia bientôt, non par esprit de révolte, mais par simple honnêteté intellectuelle. Il fut ensuite l'élève de Goodridge Roberts dont il subit la salutaire influence durant quelques années, tout en se différenciant de son maître par une démarche plus intellectuelle, plus théorique. Un séjour d'un an au Brésil lui permet d'élargir ses moyens d'expression, mais il finit par succomber à la tentation d'un schématisme cursif, « sténographique ». Doué d'un sens d'observation pénétrant, habile à exprimer sa vision par des annotations rapides, de Tonnancour est tout autant soutenu par ce qu'il sait que par ce qu'il voit. Il en vient à peindre des paysages d'imagination, des Laurentides abstraites « dont toute ressemblance avec un endroit particulier est purement fortuite ». Mais qui se superposent,

Jacques G. de Tonnancour — *Présence d'un pin* —
Musée des Beaux-Arts de Montréal.

en toute vraisemblance, aux vrais paysages des Laurentides, qui les démarquent d'une façon saisissante : lacs sauvages, vallonnements rocheux, clairières au milieu d'épinettes et de bouleaux encombrées de ronces et dont les cimes effeuillées se profilent avec acuité dans un ciel gris et froid. De Tonnancour arrive à peindre de mémoire grâce à une espèce d'automatisme qui, selon lui, résulte d'une improvisation, et qui, en tous cas, est fondé sur une extraordinaire virtuosité.

Ces paysages abstractisants, ou ces abstractions naturalistes devaient tout logiquement conduire de Tonnancour à l'abstraction pure et simple. Il y imprime le même style ingénieux et élégant qui est devenu sa marque déposée.

La peinture de JEANNE RHÉAUME (née à Montréal en 1915) propose un itinéraire hasardeux, plein d'imprévu. Elle n'est pas toujours aussi bonne qu'elle le paraît à première vue et elle est souvent meilleure qu'elle ne l'avait d'abord semblé. Elle est italienne par les thèmes et, sans doute aussi, par l'atmosphère puisque Jeanne Rhéaume, depuis plusieurs années, vit à Florence ; elle est canadienne par je ne sais quoi de fruste et de fougueux. Mais ces caractères « ethniques » sont secondaires au fond, les peuples ne se distinguant habituellement que par leurs défauts.

D'autre part, la peinture de Jeanne Rhéaume découle de celle de Goodridge Roberts, sans servilité d'ailleurs ; elle la prolonge au contraire dans une veine devenue étrangère au maître, celle de l'abandon sans calcul, de la réaction instinctive et primesautière. Mais cette filiation la rend plus difficile à voir avec des yeux neufs.

Enfin, elle offre une gamme de sentiments ambigus dans laquelle le grave se distingue difficilement du farouche, le brillant du superficiel, le sombre du léger. En d'autres termes, le contenu de ses œuvres ne correspond pas toujours à leur aspect. Certains tableaux de fleurs, par exemple, qui semblent d'abord

éblouissants se révèlent, à l'examen, assez conventionnels. De grandes natures-mortes qui paraissent sur-le-champ savantes, poussées, ressemblent bientôt à des exercices d'élève appliqué et sentent leur École des beaux-arts. Des paysages qui, vus de loin, manifestent rigueur d'ordonnance ou ampleur de rythme découvrent, vus de près, pauvreté de matière ou minceur de forme. Cependant que les toiles qui ne se font pas tout de suite remarquer finissent par pénétrer en nous et ce qu'on avait de prime abord tenu pour ordinaire livre sa finesse, sa fraîcheur, sa force, son unité. Et le sentiment qui l'emporte en définitive, c'est le charme qui émane de ces tableaux, un charme mystérieux, austère, un peu sauvage. Que cette peinture intense et volontiers emportée soit d'une femme, cela finit par sauter aux yeux le plus agréablement du monde.

Les paysages de CLAUDE PICHER (né à Québec en 1927) sont dénués de couleurs : ils montrent la ville et ses toits, le fleuve et ses glaces, la forêt et ses clairières, sous la neige ou dans la nuit et, conséquemment, ils jouent presque seulement du blanc, du gris et du noir. Ils n'ont cependant rien de terne, ni d'austère parce qu'ils sont exaltés. Picher fait penser à un grand seigneur terrien qui impose à son domaine — bêtes et gens — une autorité inflexible, une dureté sous laquelle se cache une réelle tendresse. Ce qu'il y a en lui de brutal et de sauvage est cette part justement qui est profondément accordée aux éléments, aux vents, à la neige, à l'espace, à la nuit. D'autre part, on est surpris de constater dans maints tableaux de ce farouche adversaire de l'abstraction une tendance fortement abstractisante à peine camouflée par une vague allusion à la nature et un titre.

Meilleur praticien que théoricien — il est volontiers critique d'art et est devenu, depuis quelque temps, l'assistant-directeur du Musée de la Province, à Québec — tempérament tout d'une pièce, exclusif et autoritaire, Picher a l'étoffe d'un peintre. Il ne lui reste qu'à relâcher certaines tensions, certaines raideurs pour s'épanouir en plénitude.

Claude Picher — *L'outarde vient de mourir* — Ambassade du Canada à Madrid.

Stanley Cosgrove (né à Montréal, en 1912) peint des figures stéréotypées, personnages asexués, aussi désindividualisés que ses arbres, très extérieurement classiques, avec un relent mexicain (souvenir de ses quatre ans d'études sous Orozco, au Mexique) qui y ajoute un brin de piquant. Malgré les apparences, il est très parent de Paul Beaulieu (né à Montréal en 1910). Tous deux décorateurs, Cosgrove fait dans le chic et le bon goût ce que l'autre fait dans le dru et le costaud. Leur peinture procède d'intentions nettes, de désirs clairement établis que l'un et l'autre expriment avec une infaillible sûreté de moyens. Formes stylisées, exactement décrites, matières savamment cuisinées, tout chez ces deux peintres est soumis à un parti-pris d'arrangement décoratif et participe d'un monde de conventions. Il faut mentionner à part, cependant, les aquarelles de Beaulieu : déliquescentes, enlevées avec brio, accusant une subtilité qu'on ne lui connaissait pas. Si l'on veut bien oublier qu'elles sont faites avec de l'eau, on pense à des feux d'artifices.

En dépit de la profonde influence que Morrice a exercée sur les esprits, très peu de peintres canadiens se situent dans sa famille spirituelle. John Fox est de ceux-là. Né à Montréal en 1927, Fox se réclame principalement de Morrice, sans nier la part qu'ont pu jouer dans son orientation Goodridge Roberts, dont il suivit les cours, John Lyman, dont il fut l'assistant au Département des beaux-arts de l'Université McGill, et Degas qui le fascine par son sens de la composition. Mais c'est de Morrice surtout qu'il a hérité cette subtilité de vision qu'il transcrit en schémas aériens avec un sens très juste de l'écriture et une finesse de coloris rare.

Née à Montréal en 1925, Tobie Steinhouse étudia d'abord au *Art Students League*, de New York, puis sous Vieira da Silva, à Paris où elle demeura neuf ans. Intimiste, Tobie Steinhouse ne peint que les lieux qu'elle a longtemps habités et apprivoisés, elle ne se sent à l'aise que dans la lumière la plus fine, la plus tamisée. Ses compositions s'inscrivent dans une délicate structure linéaire qui rappelle celle du vitrail. Mais ce qui lie

davantage encore les objets entre eux, c'est l'exiguïté de l'espace et la douceur de l'atmosphère qui les fondent, ces objets, dans une légèreté limpide, immatérielle. Si quelques-uns de ses tableaux s'évanouissent dans le fade et l'inarticulé, la plupart figurent avec justesse l'univers de poésie calme, tendre et fervente qu'on imagine volontiers le fief privilégié de la sensibilité féminine.

Intimiste, GHITTA CAISERMAN (née à Montréal en 1923) l'est aussi, mais à sa façon, qui est une appropriation fougueuse de la vie d'intérieur et une interrogation pressante sur les rapports entre les êtres qui vivent ensemble. En Ghitta Caiserman, il y a de la vitalité, de la fraîcheur populaire, de la bravoure, de la crudité.

JORI SMITH (Montréal, 1907) fait penser à son homonyme, Matthew Smith mais féminisé. Elle patauge dans une matière et une couleur chantantes qui, souvent, dissolvent les formes. Mais elle sait évoquer avec tendresse et nostalgie les plus modestes sujets.

Il faudrait aussi faire une place à Louise Gadbois, peintre délicat, sensible, qui a exécuté des portraits attachants de Madame Borduas, du Père Couturier ; Denyse Gadbois, William Armstrong, Allen Harrison, Harry Bercovitch, Noe Reinblatt, André Garant, Élyane Roy, Pierrette Filion, Claude Carette, Arist Gagnon, d'autres encore . . .

Les explorateurs de l'imaginaire

Parallèlement à ces poètes du réel, il y a ceux qui pourraient être dits les explorateurs de l'imaginaire. Mais cette classification, arbitraire comme toutes les classifications, ne veut aucunement dresser entre les uns et les autres de cloisons étanches.

Ainsi ALFRED PELLAN (né à Québec en 1906), dont la majeure partie de l'œuvre donne dans l'imaginaire, vaut surtout, à mon sens, par ses incursions au pays du réel.

La première rétrospective de Pellan à Montréal, laquelle remonte à 1940, devait entraîner la déroute de l'Académisme officiel alors tout-puissant au pays et la montée en flèche de l'art vivant. Certes, Pellan trouvait un terrain propice, fertilisé en profondeur par l'œuvre et l'action d'un Lyman,[1] d'un Maurice Gagnon, d'un Marcel Parizeau, d'un Borduas surtout qui, avec les nombreux jeunes artistes qu'il a formés, devait bientôt prendre les devants. Mais il est incontestable que le retour au pays de Pellan, après un séjour prolongé à Paris, donna le branle décisif. (Il serait juste de rappeler aussi l'influence du Père Marie-Alain Couturier, étonnant animateur, qui fit plusieurs séjours au Canada durant la dernière Grande Guerre).

Pellan nous apportait l'esprit de liberté et d'accueil aux préoccupations de l'heure, le sens de l'art actuel. La peinture en

1. John Lyman avait fondé, en 1939, la Société d'Art contemporain groupant les meilleurs artistes et les amateurs éclairés de l'époque. Il en restera le président jusqu'en 1945. La Société fut dissoute en 1948, à la suite de la rupture entre le groupe Borduas et le groupe Pellan. La Société d'Art contemporain contribua largement à éveiller tout un public à l'art vivant.

cette province lui doit un magnifique départ et l'apport d'une œuvre intense. C'était le rapin le plus peintre et le peintre le plus rapin que nous ayons connu. Les toutes premières toiles de Pellan, exécutées à l'âge où les petits Canadiens collent encore des joueurs de hockey dans leur album d'images, manifestaient déjà une fermeté d'intention et une sûreté de moyens auxquels

Alfred Pellan reçoit familièrement ses amis dans sa vieille maison de pierre de Sainte-Rose, à quelques milles de Montréal, où se trouve son atelier. De gauche à droite : Claude Beaulieu, directeur de *Vie des Arts*, Pellan, l'écrivain et dramaturge Paul Toupin et Madeleine Pellan, femme du peintre.

tous nos peintres arrivés n'étaient jamais parvenus (ou, si vous préférez, auxquels tous nos peintres parvenus n'étaient jamais arrivés). De l'École de Paris, Pellan portait en lui et nous apportait toutes les recherches : le réalisme dépouillé du groupe « Forces Nouvelles », le Fauvisme, le Cubisme, le Surréalisme. Peintre-né, tempérament puissant, Pellan s'était attaqué à tout, avait tout assimilé. Quoiqu'il eût à dire, il le disait en peintre et

ses œuvres gardaient toujours quelque chose de primitif et de profondément personnel. Si donc nous découvrions l'École de Paris au travers Pellan, nous nous retrouvions dans Pellan. Mais s'il nous entraînait, en nous communiquant sa ferveur, dans toutes les avenues (et les culs-de-sac) de l'art contemporain, jamais il ne nous toucha aussi profondément que par ses portraits et ses natures-mortes des années '30-'40. D'un caractère involontairement archaïque, ce sont des œuvres fortes et vraies, parmi les plus significatives de toute la peinture canadienne.

Très sensibilisé au climat de l'École de Paris, Pellan ne put s'en passer impunément. De surcroît, la douce quiétude canadienne-française, cette espèce de somnolence bienheureuse qui passe ici pour de la vertu et dont on commence à peine de sortir, ne favorise guère les aventures de l'esprit. Fort de l'acquis, Pellan use de sa vitalité, de son énergie extraordinaire à fabriquer de grandes machines, d'immenses morceaux de bravoure d'une invention intarissable, il est vrai, et d'une facture méticuleuse, mais qui ne palpitent plus de la profonde respiration des œuvres de jadis. Le dynamisme de Pellan se résout en fracas d'éléments irréconciliables, en crudités de couleurs, en dureté d'écriture, en violence calculée. Même les dessins au crayon illustrent ce que je veux dire : imagerie surréaliste, figuration fantasmagorique, visions cauchemardantes qui n'en semblent pas moins dessinées par un élève bien sage et bien consciencieux. On trouve cependant, ici et là, de petits tableaux qui sont d'heureuses exceptions, comme *le Pont suspendu* et *la Nuit des Temps* qui évoquent un monde oublié, une fantaisie simple et fraîche et nous convainquent que Pellan est encore habité par la poésie.

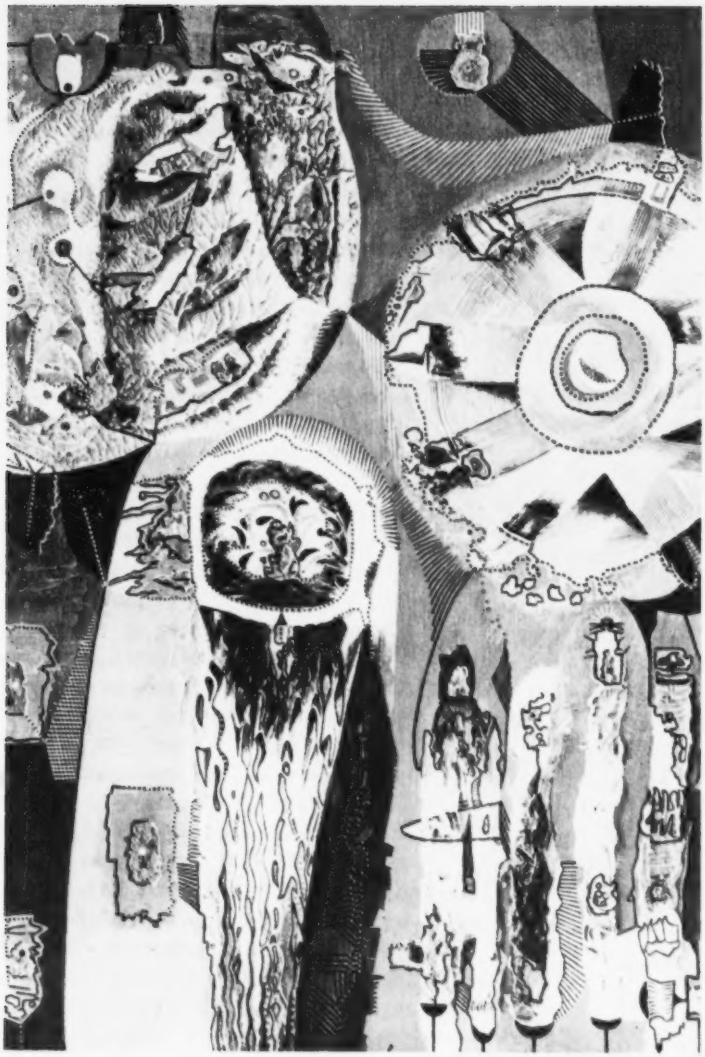
Cette veine allait révéler un aspect sans doute profond de l'art de Pellan mais auquel on n'avait pas porté suffisamment attention. La série des *Jardins* de 1958 accuse un surréalisme très particulier fait d'un goût prononcé pour le dépaysement pastoral et idyllique, d'une faculté d'émerveillement sans bornes pour l'étrange et le suave, d'une conscience artisanale extrême et candide mise à fabriquer le toc le plus séduisant. Le Surréalisme s'est toujours donné comme programme d'ex-

Alfred Pellan — *Fleurs et dominos* — Musée de la Province de Québec.

primer l'inconscient. Celui de Pellan, encore qu'il soit voulu, étudié, lucide en un sens, plonge malgré tout dans les couches les plus lointaines de la sensibilité primitive. Surréalisme de fêtes paysannes, avec ses atours endimanchés, ses dentelles, sa broderie, ses gâteaux, ses sucreries, son exubérance ingénue et son mauvais goût charmant. Primitif, Pellan le redevient à force de se soustraire aux influences de l'École de Paris, à la suite d'une longue élimination. Comme un primitif, il fignole le détail, le tarabiscote sans égard à la conception d'ensemble et, si l'on peut parler ici d'unité, elle est due d'abord à l'idée amusante que Pellan a eue de peindre chacun de ses « jardins » d'une seule couleur dominante, soit primaire, soit complémentaire. L'unité provient aussi de la minutie du métier, du soin apporté à l'exécution des reliefs, des textures, des trompe-l'œil. Peinture séduisante, éminemment décorative, faite pour la surprise et le plaisir d'un moment. Les *Jardins* fourmillent de naïves fleurs artificielles.

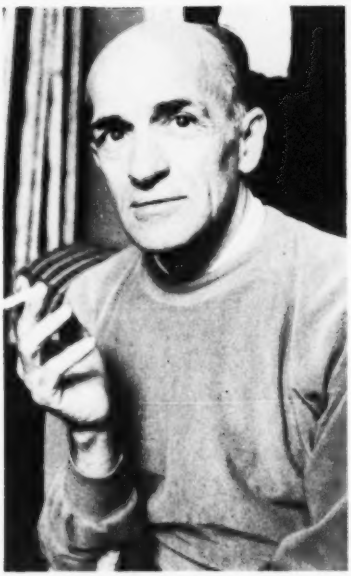
Pellan a eu une carrière prestigieuse. Il avait quatorze ans quand il est entré à l'École des Beaux-Arts de Québec, dix-sept ans quand la Galerie nationale du Canada lui achète une première peinture, vingt ans quand le gouvernement de la Province de Québec lui accorde une bourse d'études qui lui permet d'aller étudier à l'École supérieure des Beaux-Arts de Paris. Les gouvernements, si lents d'habitude à reconnaître les artistes, n'ont pas pu ignorer l'immense talent d'Alfred Pellan : bourses d'études du gouvernement du Canada comme de celui du Québec, engagement comme professeur, rétrospectives multiples dans tous les musées du pays, Pellan est un des rares artistes canadiens à avoir reçu de son pays une juste considération. En outre, Pellan avait remporté, en 1935, le premier prix du Salon d'art mural à Paris et, en 1955, le Musée national d'art moderne de Paris lui consacre une importante rétrospective. Il est le seul Canadien qui ait jamais reçu cet honneur.

Quelque soient les réserves qu'il nous inspire, une chose reste certaine : par l'ensemble de son œuvre et sa présence vivifiante parmi nous, Pellan a depuis longtemps conquis l'admiration et le respect de tous les vrais amateurs.



Alfred Pellan — *Automne* (1959) — Collection O. J. Firestone, Ottawa.

Petit villageois de quatorze, quinze ans, comment PAUL-ÉMILE BORDUAS (1905-1960), à la sortie de l'école primaire, avait-il pu pressentir en Ozias Leduc l'homme qui allait déterminer son orientation ? Sans doute avait-il admiré les fresques de Leduc à l'église de son village. Sans doute, ce village lui-même témoignait-il d'un ordre de civilisation, d'un humanisme, d'un affinement qui complétaient heureusement, sinon même remplaçaient, la « culture » reçue à l'école. Sans doute, avant tout, la légende du sage de *Correlieu*, au milieu de son verger, au pied de sa montagne, s'adonnant à on ne sait quelle alchimie, exerçait-elle sur l'esprit du jeune Borduas une profonde fascination. Paradoxe, le plus tourmenté, le plus « aventuré » de nos peintres fut toute sa vie fidèle aux enseignements et aux impressions, reçus dans son adolescence, de ce vieux maître. « Je lui dois, affirme Borduas, l'une des rares permissions de poursuivre mon destin. » (. . .) « Je lui dois enfin de m'avoir permis de passer de l'atmosphère spirituelle et picturale de la Renaissance au pouvoir du rêve qui débouche sur l'avenir. »



Paul-Émile Borduas

C'est pourtant sur le conseil de Leduc que Borduas entre à l'École des beaux-arts de Montréal. Il y suivit les cours pendant six ans et sortit premier de sa promotion. Ce qui ne veut pas dire que l'enseignement de l'école le satisfaisait.

Puis, ce fut la France et, de retour au Canada, l'enseignement. Comment imaginer le cheminement de la pensée du peintre à ses débuts ? Certaines confidences nous éclairent quelque peu : « Sur dix ans de labeur acharné (soit de 1930 à 1940), affirme-t-il, dix toiles à peine méritent grâce ». Sa pein-

ture religieuse est un échec, faute de preneurs. Borduas a déjà raconté qu'il devait faire du porte à porte chez les curés. Certains lui commandaient des esquisses qu'il mettait beaucoup de conscience et de temps à exécuter. Après examen superficiel, les « clients » rejetaient les esquisses et, bien sûr, sans dédommager leur auteur qui n'avait la bonne fortune d'être ni Italien, ni faiseur.

Nonobstant la longue fréquentation de l'atelier d'Ozias Leduc, il semble que ce soit à Paris, devant un Renoir, que Borduas éprouva, pour la première fois, le mécanisme de la création artistique. Dès lors, son souci fut de retrouver dans ses toiles, de refaire la « matière » qui avait provoqué le choc. Puis Soutine incarne cette obsession. À Soutine, pure sensibilité de la matière, Borduas oppose Braque, ordonnance rigoureuse de l'objet. D'un sentiment instinctif qui emporte le tableau, Borduas passe à une notion intellectuelle ; l'obsession de la matière fait place à une discipline de construction. La passion de Soutine combinée à la stricte raison de Braque, voilà, exprimé sommairement, qui apparaît à Borduas comme le secret, le mystère de l'œuvre d'art !

C'est alors, vers les années 40-41, que Borduas déniche sur les rayons de la bibliothèque de l'École du meuble un numéro de la revue *Minotaure* dans laquelle se trouvent *Le Château étoilé* et d'autres textes d'André Breton. Échappée sur une poésie inexplorée, onirique. Révélation aussi d'un instrument de travail, l'écriture automatique, comme moyen de mettre en branle l'intelligence plastique par une absolue disponibilité devant la feuille blanche et une obéissance aveugle à l'impulsion du moment. Borduas la voit déjà comme la parfaite enregistreuse de tout l'être, conscient et subconscient, et se déclare redevable à Breton d'une raison de vivre. « La liberté est la nécessité réalisée », disait Breton.

Soulignons que ce mode d'automatisme n'avait pas été pratiqué par les peintres surréalistes européens et qu'il est né à Montréal et à New York (l'*Action Painting* de Jackson Pollock) à peu près en même temps et sans que les peintres canadiens et

américains se fussent concertés. L'expérience de l'écriture automatique permit à Borduas de franchir le difficile passage de la contemplation à la création, d'affirmer radicalement sa personnalité à l'encontre de tout académisme, à l'encontre de Picasso et des Cubistes qui étaient la grande tentation de l'heure, à l'encontre des Surréalistes eux-mêmes, sauf par l'esprit. Borduas n'a jamais donné dans l'imagerie surréaliste.

Les gouaches qu'il expose en 1942 sous le titre de « Peintures Surréalistes » font à ses yeux la preuve qu'il est vain de « vouloir » telle matière. Matière comme dessin, comme valeur, comme composition, ne sont que des moyens d'expression, ils sont donnés par surcroît à qui s'exprime généreusement. Les dessins des enfants auxquels Borduas enseignait lui apportaient une autre confirmation : ces dessins étaient infailliblement sensibles parce que libres de l'art. Borduas avait retrouvé la fraîcheur des sources.

Mais qu'en était-il au juste de cet instrument de travail qu'il a été tout près d'élever au rang d'une métaphysique ? Dans une très importante interview accordée à Noël Lajoie et à Jean Ostiguy (*Le Devoir* des 9 et 11 juin 1956), Borduas déclarait : « À la première exposition du Père Corbeil, à Joliette, en 1941 ou 1942, figuraient : *Harpe brune*, abstraction préconçue à préoccupation géométrique et expressionniste. La dualité interne de cette toile m'a amené à la détruire un jour malgré son succès national de curiosité. Il n'en reste qu'une photo et quelques critiques favorables. Le deuxième tableau était une horrible tête se dressant verticalement sur un plan horizontal, en pleine pâte, pouvant suggérer une grève. J'ignore pourquoi j'intitulai cette toile *Le Philosophe*. Il n'en reste rien. Enfin un troisième petit tableau, *Abstraction verte*, daté de 1941, se tenait modestement mais fermement sur le mur. Des trois, ce fut la seule toile à trouver grâce devant ma rage destructrice. Il est le premier tableau entièrement non-préconçu et l'un des signes avant-coureurs de la tempête automatiste qui monte déjà à l'horizon ». Et plus loin : « Les gouaches de 1942, que nous croyions surréalistes, n'étaient que cubistes. Il a fallu cinq ans pour le voir ».

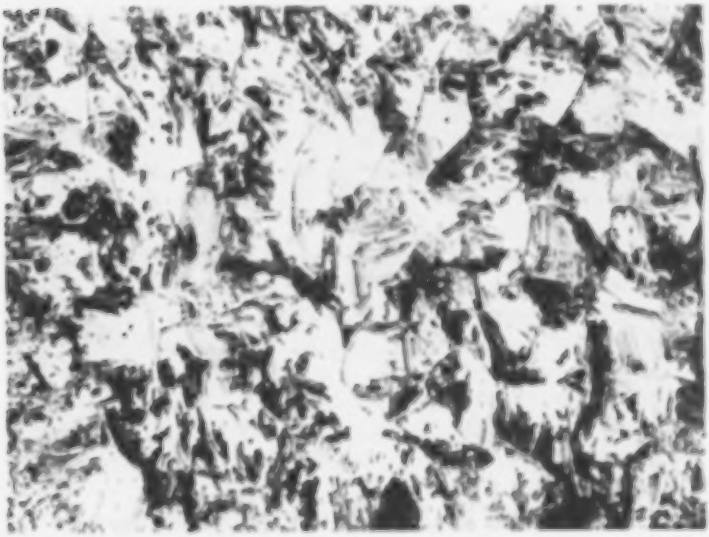
Délivré grâce aux gouaches de cette empoisonnante recherche de matière, Borduas revient donc à l'huile qui ne permettait plus le dessin automatique, le séchage n'étant plus instantané comme avec la gouache. D'où nécessité d'un contrôle, conclut Borduas. Disons donc : nécessité de plus de contrôle, sur un plus long laps de temps, au cours d'une opération plus laborieuse, plus lente. Après la longue période des doutes, des inhibitions, du labeur stérile et sans issue, on comprend aisément que le bonheur d'expression qui avait présidé à l'élaboration des gouaches soit apparu à Borduas comme une force sans contrôle. Mais l'écriture automatique n'a jamais été qu'un point de départ, que la volonté de faire table rase des préventions et des procédés, afin de partir d'un monde à l'état brut, dans le plus complet empirisme ; un geste quasi mécanique qui élabore, sans l'appui d'aucun modèle et au plus épais de la matière, des objets imprévus. Il s'agissait de renoncer aux conventions picturales telles que l'anatomie et la perspective, la ligne et le modelé, le fondu et les ombres portées, il s'agissait de bannir les aspects connus du monde extérieur. Mais encore une fois, point de départ, méthode de travail utilisable seulement par des peintres riches d'une profonde expérience visuelle et capable d'intuition poétique. L'écriture automatique n'est pas une recette pour faire de la bonne peinture.

Ces coups de pinceaux ou de spatule que le peintre étale sur sa toile établissent entre eux des rapports. Le peintre les accueille ou les rejette, les resserre, les élargit, les développe, les confond jusqu'à ce qu'il compose un organisme ayant vie et vérité dans l'espace. Cet organisme, il le pousse au plus haut point d'exaltation dont il est capable.

L'écriture automatique, par son dépouillement et son vertige, a jeté Borduas dans l'émoi le plus vif devant l'univers et son mystère, lequel échappe aux entreprises réglées de la raison. Il l'a lancé dans l'inédit, l'inattendu de la réalité, à la croisée du vu et du pressenti, du vécu et du viable.

Je crois bien que c'est à l'exposition de la galerie du Luxembourg, à Paris, en 1947, que le premier noyau de jeunes peintres

qui s'étaient joints à Borduas et avaient épousé son aventure, Barbeau, Fauteux, Leduc, Mousseau, Riopelle, se rangeaient officiellement sous le vocable *Automatisme*. « Automatisme ? avait écrit Léon Degand dans sa courte note d'introduction. Plus exactement : soumission avantageuse aux sollicitations de la spontanéité, de l'indiscipline picturale, du hasard technique, du romantisme du pinceau, des débordements du lyrisme. Car telle est la règle d'or que découvrirent sans maître



Paul-Émile Borduas — *Bonaventure* (1954).

et loin des foules, mais non sans lucidité, ces Canadiens nouveaux. »

Tel fut, dès lors, le programme *surrationnel* de Borduas qui débouche dans des préoccupations *cosmiques*. Je n'ignore pas ce que peut avoir d'agaçant ce vocabulaire ésotérique, mais il n'est pas si vague qu'on le pense. Le peintre part de l'abîme, du chaos et réalise, toutes proportions gardées, une

sorte de genèse en participant au développement organique de la matière. Il la laisse se développer, s'agencer, s'ordonner selon ses possibilités et ses lois. Il abonde dans son sens. Des œuvres comme les aquarelles de Saint-Hilaire, mais davantage comme celles de New York, ne représentent rien dans la nature mais utilisent les ressources de la matière dans l'espoir de retrouver une part de sa nécessité, de son harmonie. C'est un fait qu'elles comportent une certaine perfection, une précision du moins toute physique, géologique, précision dont on ne sait si elle appartient aux cellules infiniment petites ou au système astral.

Mais quelle est leur mesure d'émotion humaine? Tout comme le sujet en peinture figurative, la matière porte ici une signification qui la dépasse. L'écriture de Borduas, qu'on dit automatique, n'est au fond qu'une ascèse qui exprime sa vision du monde, une écriture qui est signe de vie. Pourquoi le peintre ne pourrait-il, comme le croyant, comme le savant, déborder le monde des apparences, les apparences du monde? Mais pour commencer, Borduas se refuse à ce que la matière ne soit que le simple véhicule d'une image préconçue. Il entend que la matière *se signifie* d'abord elle-même. Il compose avec les formes multiples de cette matière. Avec ses textures lisses ou rugueuses, ses coulées, ses nervures, ses transparences, les traces de la spatule, ses plaques, ses empâtements, ses reliefs, souvent blancs sur blanc, ne se distinguant du fond que par la différence d'épaisseur et leur façon de refléter la lumière. Dans les tableaux de Paris, Borduas distribue sur fond blanc des masses noires et par illusion d'optique, les rapports sont réversibles : le blanc devient masse et le noir, fond. Borduas joue ainsi avec l'impondérable de l'espace qui l'a toujours captivé. Les masses de matières s'irradient, s'effritent, se projettent, éclatent. Je veux laisser à entendre que chaque touche, chaque couleur, chaque texture, toute cette configuration ne fait pas que s'intégrer à la structure du tableau, mais constitue cette structure même, subtile et cohérente. Et par un étrange phénomène d'osmose, le peintre s'identifie à cette matière, l'envahit, lui imprime ses propres dispositions.

Paul-Émile Borduas — *Contraste et liséré* (1958) — Collection Gérard Lortie.

Aux beaux jours de l'Automatisme, ses œuvres accusaient un romantisme forcené à l'image de l'insatisfaction et de la révolte qui assaillaient son esprit. Par l'effet de la maturité et sans doute aussi de l'éloignement — car, en cette province, il n'est guère facile de trouver un moyen terme entre la révolte individuelle et l'engourdissement collectif — Borduas, en Europe, s'était engagé résolument dans les voies de la contemplation. Contemplation à l'orientale, retranchement dans une fierté farouche, une solitude hautaine et recueillie, un détachement et une attention silencieuse au monde.

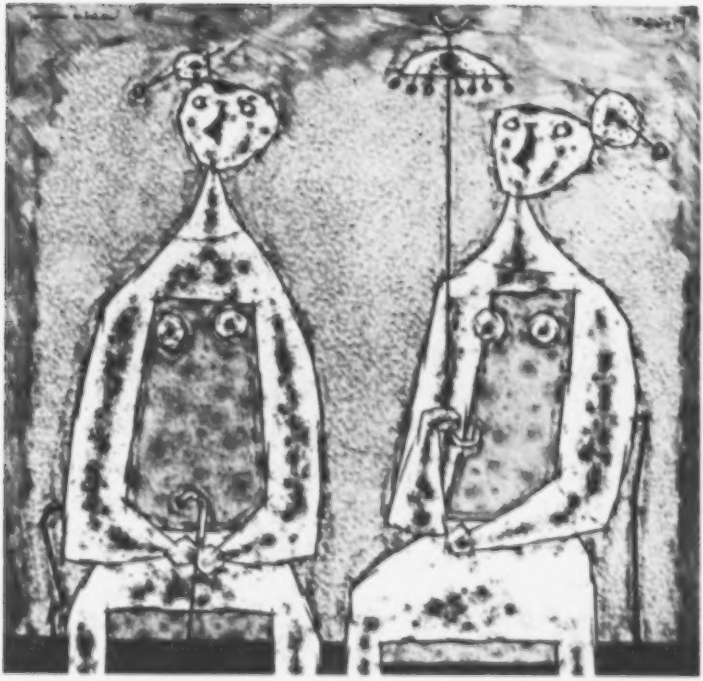
La peinture canadienne n'offre pas d'autre exemple d'un tel dépouillement. Dans certaines toiles de Paris, ce qui me touche davantage, c'est la tendresse. Une tendresse tantôt vive, aiguë, nerveuse, tantôt suave, ténue, allusive. Une tendresse bouleversante justement par l'économie des moyens qui la manifestent. Peintre abstrait, Borduas retrouve *une espèce de nature*. Il disait de certains de ses tableaux : « C'est de la lumière peinte ». Il rêvait « à l'éblouissement, au vertige de la lumière, de l'espace, de la matière . . . » Cependant, le tableau qu'on trouva sur son chevalet, le lendemain de sa mort, était presqu'entièrement couvert par du noir . . . « Des imitations nous sommes passés aux équivalences exactes. Nous jouons les étoiles » avait dit Borduas.

Refus global, le manifeste de Borduas, publié en 1948, qui a provoqué sa destitution comme professeur à l'École du meuble, n'a pas marqué la fondation du mouvement automatiste, comme on l'a dit, mais son apogée et déjà le commencement de sa fin. Il est de la nature d'un tel mouvement de se nier dès lors qu'il arrive à se définir et de ne plus exister le jour où il parvient à maturité. L'Automatisme était essentiellement déblaiement préliminaire, recherche sans objet, risque absolu. Dans toute son extension, il a duré à peine une douzaine d'années, depuis l'exposition des gouaches de Borduas, à l'Ermitage, en 1942, jusqu'à *La Matière chante*, chez Antoine, en 1954 exposition à laquelle n'étaient acceptés, selon la prose fabuleuse du règlement, que « les travaux plastiques d'un caractère résolument cosmique, c'est-à-dire conçus et exécutés directement et simultanément sous

le signe de l'accident qui donne la note exacte du chant de la matière . . . » Ces quelques années ont suffi à Borduas pour lancer le mouvement artistique le plus créateur, le plus riche que le Canada ait connu et pour provoquer un irrésistible déblocage intellectuel et émotif sans précédent dans notre culture.

L'histoire de l'Automatisme, c'est d'abord l'histoire d'un sentiment : sentiment de révolte obscure et exaspérée contre la condition faite à l'homme d'aujourd'hui par la civilisation rationnelle et mécanique, et aux Canadiens français par une conjoncture historique particulièrement étouffante. Mais à partir de cette révolte, l'Automatisme est davantage encore l'histoire d'une perception poétique de la vie et du monde et d'une libération des pouvoirs de l'imagination et de la sensibilité. « Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes ». Borduas n'est plus, mais les rêves dont il a ouvert les frontières n'ont pas fini d'exercer leur pouvoir.

Dire de JEAN DALLAIRE (né à Hull en 1916) qu'il est un imagier, c'est laisser entendre qu'il se complaît dans le parisianisme frivole et la fantaisie frelatée, moitié irréalité, moitié niaiserie, des décorateurs ornemanistes. Or, il est vrai que Dallaire adopte volontiers le style « tapisserie » comme il abonde aussi dans un surréalisme d'arrière-garde, dalinien et démodé. Bref, il utilise une langue picturale de conventions. Dallaire parle cubisme, surréalisme et décorativisme tout comme tel écrivain parle français, anglais et italien. Comment lui reprocher de n'avoir pas lui-même inventé le véhicule qu'il emprunte, comment feindre de croire que le peintre doit créer de toutes pièces son propre langage ? Les artistes d'une époque sont étroitement tributaires les uns des autres et de ceux qui les ont précédés. Que par tempérament, ou par opportunisme, ils s'installent dans une tradition bien définie ou qu'ils s'aventurent à la pointe d'une avant-garde ne change rien, en définitive, à la portée de ce qu'ils ont à nous dire. Les divers maniérismes de Jean Dallaire ne doivent donc pas nous tromper. On trouve bien chez lui quelques œuvres qui ne sont que de purs exercices de fabrication. Mais le plus souvent, Dallaire s'affirme merveilleusement lui-même au moyen et au-delà de ces maniérismes.



Jean Dallaire — *Mangeuses de balustres* (1957) — Collection Camille Hébert.

Imagier, Dallaire l'est comme on l'entendait des peintres et sculpteurs de ce Moyen-Âge dont il participe par l'esprit d'enfance, le consentement au rêve et le goût de la farce. Imagier, il l'est davantage encore dans le sens où l'on dit d'un poète qu'il a le don de l'image. Il a le don d'imaginer, dans le rêve et la fantaisie, des êtres, en un sens, plus vrais que nature, puisqu'il les éclaire de toute sa tendresse et son humour, puisqu'il les baigne dans l'exacte lumière de sa poésie. Car sous son baroquisme, ses airs gavroches, son ironie, son apparente naïveté se cache une âme de poète, capable d'une attention fervente aux êtres et aux choses. De là vient, je crois, son goût d'un métier méticuleux, infiniment patient, qu'il faut d'ailleurs regarder avec une égale attention, presqu'à la loupe.

Dallaire n'en possède pas moins le sens du monumental. De grandes compositions le démontrent et même ses portraits sont vigoureusement échafaudés, comme s'ils étaient construits avec des madriers. D'autres, très linéaires, sont comparables en finesse et en humour à certains Paul Klee.

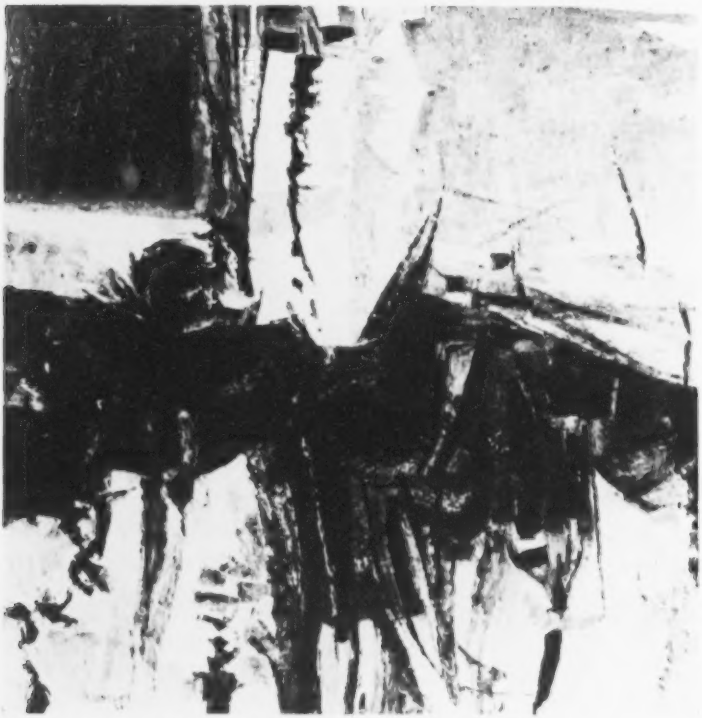
Dallaire est parfois tenté par l'abstraction qui lui fournit un espace plus libre où exercer sa fantaisie. « *Mobiles flottants* », « *écritures qui flottent* », dit-il lui-même de ses constructions très légères, au rythme frémissant.

Né à Bellerive en 1916, ALBERT DUMOUCHEL, étudia les arts graphiques à Montréal avec James Lowe. À l'École des arts graphiques de Montréal où il a enseigné pendant dix-neuf ans, à l'École des Beaux-Arts de Montréal où il enseigne depuis 1960, Dumouchel a formé plusieurs générations de graveurs et d'artistes : Roland Giguère, Gérard Tremblay, Richard Lacroix, Yves Gaucher, Marie-Anastasie, Janine Leroux-Guillaume, Françoise Bujold, Henry Saxe, Gilbert Marion, d'autres encore. Bref, Dumouchel a mis au monde la gravure dans cette province — c'est un événement majeur.

Comme peintre et graveur, Dumouchel a d'abord été surréalisant, ramenant au bord de la conscience tout ce monde mystérieux qui grouille en chacun de nous de fantômes furtifs, de monstres familiers. Ces personnages, si l'on peut dire, Dumouchel les rendait par des signes hiéroglyphiques qui trouvaient une résonance au fond de notre mémoire, réveillant un secret enfoui, un fond oublié d'irréalité, de fantaisie et d'humour dont tout poète garde la nostalgie.

Aujourd'hui, Dumouchel est sorti du rêve. Il est devenu résolument terrien. Ses tableaux sont de lentes élaborations au cours desquelles il noue son appartenance au paysage, il approfondit son intimité avec la nature, comme pour s'y incorporer. Le peintre devient paysage par une acceptation gourmande du paysage, une association instinctive et lyrique au rythme végétal de la terre. Grâce à un phénomène d'appropriation et d'osmose

qui est le propre de l'intuition artistique, Dumouchel manifeste une sorte d'intimité biologique, l'amour d'une vie originelle. Comment peut-on parler de la peinture abstraite comme d'une évasion alors qu'elle peut ainsi accuser un sens élémentaire des choses de la nature ?



Albert Dumouchel — *Composition* (1958).

Dumouchel semble bien partager la conviction de Paul Klee (celui-ci disait la tenir de Cézanne) que la nature n'est pas à l'extérieur, mais dans la profondeur. « On apprend, selon Klee, à connaître quelque chose par la racine, on apprend la préhistoire du visible . . . » Il perce à jour une nature secrète, se

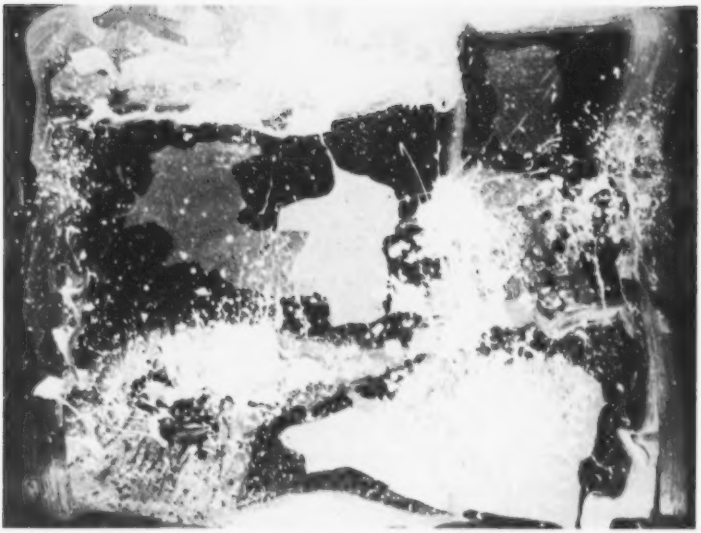
métamorphose en elle, et là résident le prix et l'enchantement de son art, prise de conscience de soi et du monde, reconnaissance de l'inconnu.

Léon Bellefleur (né à Montréal en 1910) a longtemps pratiqué l'écriture automatique sous sa forme la plus simple. Tous ses tableaux s'organisaient à l'intérieur d'un schème obtenu par un trait courant continument sur la toile et dont le réseau enfermait des formes embryonnaires dans une sorte de « placenta » hermétique. Monde intra-utérin respirant un air raréfié sous une lumière d'aquarium, demi-jour liquide aux profondeurs mystérieuses d'où transparaissaient des lumières phosphorescentes, sans jamais d'éclat cependant.

Depuis, Bellefleur a évolué. Je me rappelle certains dessins qu'il présentait à une Biennale de la peinture canadienne : ils affirmaient un dégagement de la forme, la volonté de la déployer sans contrainte, à l'air libre, de l'agencer et de la ramifier en prenant possession de l'espace. L'un de ces dessins s'appelait, si j'ai bonne mémoire, *la Victoire de Samothrace*, ce qui signifie bien cette conquête et cette fierté nouvelles.

Plus tard, c'était vers 1957, Bellefleur exposa des peintures qui confirmaient la même évolution en la soulignant de tout l'éclat d'une couleur qui explosait de joie et d'allégresse. Exécutées en été, à la campagne, elles étaient imprégnées par le milieu et l'ambiance dans lesquels le peintre se trouvait. Toutes abstraites, elles n'en exaltaient pas moins la vie en plein air, en plein soleil, elles figuraient une géologie et un bestiaire radieux : montagnes effervescentes comme de calcaire ou formations cristallographiques, c'est affaire d'échelle, oiseaux d'une basse-cour fabuleuse, papillons bigarrés.

Voilà qu'aujourd'hui Bellefleur retrouve un monde sous-marin, mais sans aucune trace de l'organisation « fœtale », caractéristique de sa première manière. Ses peintures sont comme de gros plans montrant tous les états de l'eau : en nappe, chute, cascade, gouttelettes, tourbillon, remous, bouillon, éclaboussure . . . Le peintre a plus d'aisance et de liberté que



Léon Bellefleur — *Archipels* — Galerie Dresdnère, Montréal.

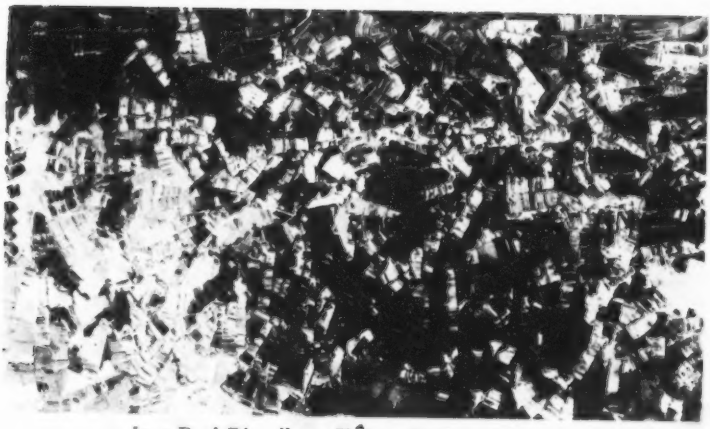
jamais, une euphorie dans l'expression qui l'entraîne, parfois, à charger, à compliquer l'organisation du tableau, à monter la couleur, à « amuser », si je puis dire, les surfaces au détriment de la rigueur, mais, qui, le plus souvent, ouvre sur la féerie.

Dès 1947, à l'occasion de l'exposition de six peintres canadiens à la galerie du Luxembourg, à Paris, sous le vocable d'Automatisme, j'écrivais de JEAN-PAUL RIOPELLE (né à Montréal en 1923) : « Riopelle est le plus dégagé. La fort belle série de ses aquarelles est certainement une révélation. La composition en est très particulière : elle jette entre l'espace et nous un barbelé, un réseau d'écritures fines et aiguës au travers duquel s'étendent des lointains qui contiennent toute la lumière du tableau. Elles sont emportées par deux forces qui se combattent : une dominante de verticales qui tendent vers un vide où se précipite la lumière, puis je ne sais quelle gravitation inattendue qui ramène l'équilibre. Avec des moyens moins

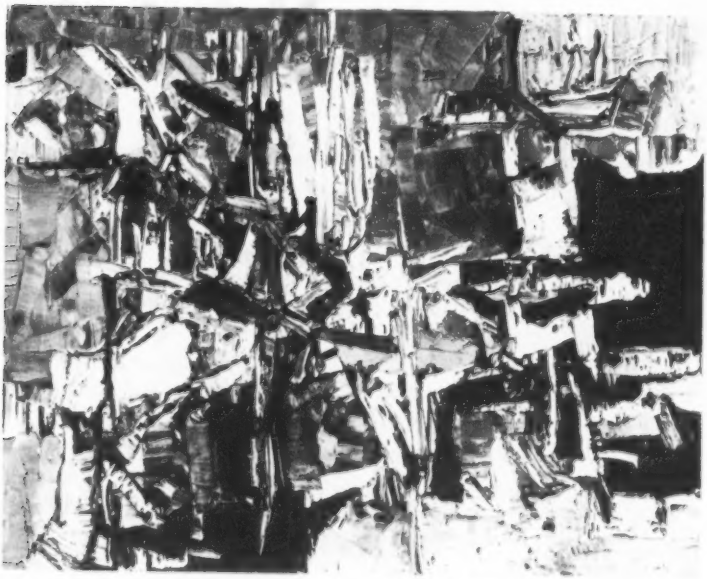
subtils, mais peut-être plus de fermeté, ses huiles présentent des compositions aussi ingénieuses où les verticales sont accusées par les filets de matières que le peintre a laissé couler. On y retrouve les mêmes échappées vers la lumière et, finesse de métier, c'est le blanc de la toile qui les produit. J'aime ainsi le peintre qui met à contribution ce que le hasard lui apporte. Notons, par ailleurs, cet aveu de Riopelle : « Je ne touche plus à un pinceau avant de me retremper en pleine nature et d'y faire de la documentation. » (*Notre Temps*, Montréal, le 12 juillet 1947).

Pour Riopelle comme pour ses camarades, l'automatisme n'était qu'une méthode de travail, le moyen de se désintoxiquer des façons de voir conventionnelles pour exprimer librement leur intuition de la nature. Élève de Borduas, Riopelle s'en dégage bientôt par une démarche plus aveugle et plus positive. Pour Borduas, la peinture est à la fois signe et solution d'un tourment intérieur. Riopelle ne s'embarrasse pas de délicatesse de langage ni de sentiment. C'est un *lumberjack* qui fonce lourdement dans une forêt inextricable et la défriche à coups de hache et d'éclats de rire retentissants. Il fabrique des tableaux en *matérialiste* à la Courbet, toutes proportions gardées, et à cette différence essentielle que le grand peintre naturaliste du siècle dernier tirait scrupuleusement sa substance de la seule réalité qui tombait sous ses yeux, tandis que Riopelle part d'une matière brute pour aller vers une correspondance de la réalité extérieure. Mais c'est avec le même goût du monde, la même énergie paysanne, la même exubérance qu'il organise des rythmes très serrés sans trouée d'espace, sans repos.

Dans ses « mosaïques », il adopte un parti exclusif. À coups de spatule qui étalent une matière somptueuse en forme de stries juxtaposées, il prolifère sur un thème donné, toujours sensiblement le même. Toutes ses toiles possèdent cependant une structure et une atmosphère propres, un registre bien défini. Pas une qui ne soit emportée par une force spéciale, un rythme interne qui évoque des bouleversements naturels, des formations géologiques, des topographies de villes ou de paysages, des enchevêtrements de forêts. Une Canadienne qui rendit un jour visite à Riopelle lui confiait à quel point telle peinture lui rappelait,



Jean-Paul Riopelle — *L'Île aux trésors* (1955) —
Collection Marcelle et Gérard Beaulieu.



Jean-Paul Riopelle — *Abitibi* (1957) —
Collection Marcelle et Gérard Beaulieu.

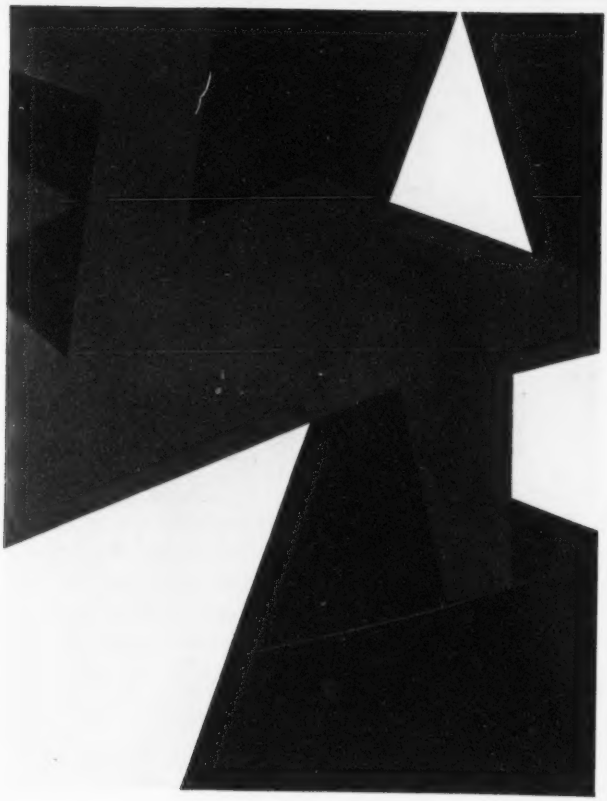
pour des raisons qu'elle n'aurait su préciser, les Baux, dans le sud de la France. Or justement la toile avait été peinte à cet endroit. C'est dire qu'elle possédait une identité due à une étroite correspondance au milieu.

Du reste, il y a toute une production de Riopelle, d'avant 1950 aussi bien que de ces dernières années, qui découvre l'angoisse et le désarroi. Le vieux peintre Charchoune, qui connaît bien Riopelle, dit qu'il y a en lui quelque chose de Van Gogh.

Riopelle appartient-il au Canada? Sans doute, la rencontre avec Borduas a été le premier « coup de pouce » initial de sa fulgurante carrière. Mais c'est par ses propres forces que le rapin désargenté qui arrivait à Paris, en 1946, s'est taillé une place parmi les peintres les plus marquants du monde d'aujourd'hui. Riopelle reste canadien sans qu'il l'ait voulu et sans que les Canadiens aient tenté, de quelque façon, de se l'approprier. Il le reste par ce phénomène de mimétisme qui lui permet de conserver une « mémoire » prodigieuse de la nature de son pays natal et qui nous amène, à travers lui, à mieux nous découvrir nous-mêmes.

Mentionnons qu'en 1962, Jean-Paul Riopelle a remporté le Prix de l'Unesco à la Biennale de Venise.

Après de longues et dures années de recherches et de travail à l'École des beaux-arts de Montréal, puis sous la direction de Borduas, FERNAND LEDUC (né à Montréal en 1916) peint pendant un premier séjour en France, des paysages imaginaires remplis de la chaleur et de l'allégresse du milieu, de la lumière et du climat ambiants. À son retour au pays, sa peinture devient de plus en plus intellectuelle et dépouillée, ne jouant que de quelques plans subtilement modulés et d'un espace impondérable. En réaction contre l'automatisme de ses débuts et devenu soucieux d'ordre dans une société qui s'accommode d'un urbanisme anarchique, Leduc se refuse dorénavant aux effusions romantiques et veut une peinture claire, méthodique, d'une portée et d'un rayonnement plus vastes qui



Fernand Leduc,
chef du Mouvement
Plasticien — *Orientation*.

déborde le cadre (au propre et au figuré) du tableau de chevalet pour s'intégrer à l'architecture. Ses toiles, même de petits formats, sont conçues comme des « murs » : Leduc sait les animer avec un sens très sûr de la logique constructive et du rythme monumental.

Il y a quelques années, il réussissait, grâce à la tapisserie, à mettre en pratique ses conceptions. Il exposait un ensemble de pièces murales (tapisseries crochetées, au point noué et collages de feutre) d'une exubérance voluptueuse. À ma connaissance, c'était la première fois qu'un peintre canadien présentait une exposition complète de tapisseries.[1]

1. On trouve au Québec d'excellents peintres-lissiers : Micheline Beauchemin, Jeanne-d'Arc Corriveau, Mariette Rousseau-Vermette, Letitia Iliu, Nathalie Pervouchine, etc. Le cadre de cette étude ne me permet de traiter que des peintres proprement dits.

Retourné en France où il s'est établi, Leduc n'a pas renié sa peinture ascétique, mais il en a assoupli le géométrisme, il en a affiné l'harmonie colorée, il en a humanisé la lumière : il découvre une poésie de la raison.

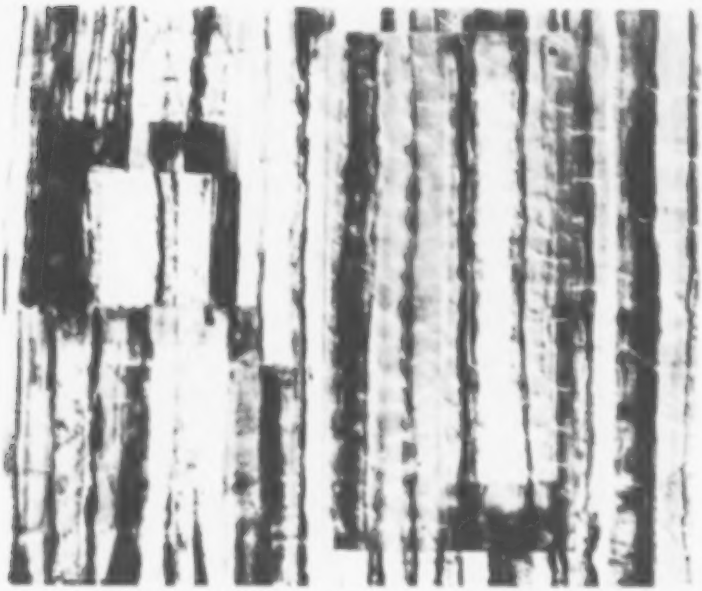
Cette volonté d'une construction picturale toute cérébrale dans le prolongement des recherches de Mondrian, ce souci d'ordre et de clarté, ce refus de tout romantisme ont rallié plusieurs peintres de Montréal au Mouvement Plasticien, fondé en 1954 par Jauran (pseudonyme du regretté peintre et critique d'art Rodolphe de Repentigny) et dont Fernand Leduc devint bientôt le chef de file. Famille d'esprit beaucoup plus qu'association stricte, on peut grouper dans le Mouvement Plasticien des peintres très doués et consciencieux tels que Guido Molinari, Jean Goguen, Fernand Toupin, Louis Belzile, Claude Tousignant, Denis Juneau, chacun d'eux conservant sa personnalité propre et excédant volontiers les frontières étroites du « Plasticisme ».

Jean-Paul Mousseau (né à Montréal en 1927, élève du frère Jérôme, au collège Notre-Dame, et de Borduas) est peut-être l'artiste canadien qui a le plus élargi l'activité créatrice du peintre et affirmé sa présence dans les domaines les plus divers. Il a dessiné des costumes et des décors de théâtre, il a peint des tissus d'intérieurs, il a exécuté des affiches et des annonces commerciales, il a illustré des recueils de poésie, il a été le collaborateur de Claude Vermette dans la composition de ses « murales d'intégration » à l'architecture, il a travaillé avec des architectes comme expert en harmonies de couleurs d'importants immeubles, ou en créant des vitraux et des cloisons translucides et colorées, il a aussi conçu des lanternes qui sont non seulement des objets utilitaires, mais de véritables sculptures lumineuses dans l'espace.

Bref, Mousseau n'est pas qu'un peintre exceptionnel, capable, avec quelques pans de lumière et d'ombre, de déclencher le déroulement spectaculaire de phénomènes cosmogoniques ; il est aussi un artisan d'envergure, alliant à la finesse naturelle la robustesse paysanne. Mousseau con-

fère aux matériaux les plus ordinaires une noblesse et un éclat neufs.

Ses recherches sur le plastique armé l'ont conduit à la réalisation d'une immense murale au siège de l'Hydro-Québec à Montréal, tour de force technique d'autant plus remarquable



Jean-Paul Mousseau — *Panneau en plastique* (1959).

que l'œuvre garde toute la fraîcheur et la désinvolture d'une esquisse. Translucide, la murale tient du vitrail, d'un vitrail éclairé non pas par la lumière du jour, mais par un jeu complexe de tubes néons régis par des cerveaux électroniques. Cet éclairage modifie constamment les rapports de couleurs et de valeurs de la murale. On a calculé qu'il faudra au moins cent quatre-vingts ans avant que ne s'épuise toute la gamme des combinaisons possibles de couleurs et de leurs réactions sur la

paroi colorée. Si bien que le visiteur le plus assidu comme le plus rare peut-être d'avance assuré de trouver un spectacle inédit, quelque soit l'heure, le jour ou l'année de sa visite.

La murale de Mousseau est un centre d'attraction toujours mouvant et imprévisible, une invention qui se fait à mesure. Elle « habite » étrangement ce hall bondé de gens affairés, l'envahit, l'inonde d'une ambiance de féerie. Elle constitue en ces lieux un puissant symbole : celui de la lumière dominée par l'homme ; celui de l'eau, aussi, qu'elle évoque par la fluidité de son atmosphère.

Parmi les pionniers de l'Automatisme, aux côtés de Riopelle et de Mousseau, se trouvait aussi Pierre Gauvreau (Montréal, 1922). Il fait carrière dans le cinéma et la télévision, mais revient parfois à la peinture et démontre qu'il est toujours un merveilleux poète.

Marcelle Ferron (née à Louiseville en 1924, étudie d'abord à l'École des Beaux-Arts de Québec, puis travaille avec Borduas,) ne correspond pas à la notion étroite et exclusive que, par une espèce d'hypocrisie inconsciente et de complexe de supériorité, la plupart des hommes se font des femmes. Sa peinture est puissante, exubérante, elle remue mers et mondes. Elle illustre que le gracieux, le nuancé, l'exquis ne sont pas les seuls attributs de la femme et que le domaine des sympathies élémentaires, de la vitalité immédiate et fougueuse lui appartient aussi. Marcelle Ferron enlève ses tableaux dans une affirmation à l'emporte-pièce, primaire et raffinée, barbare et somptueuse. Leurs formes, leurs rythmes, leurs structures, conçues dans une étroite et mystérieuse complicité avec la matière inorganique, participent de son mouvement originel : projections de masses, irradiations, effritements, éclatements, fusions, luminescences. On a le sentiment d'un monde brut, vierge, qui sort de l'abîme et du chaos et s'ordonne en des microcosmes d'une fraîcheur et d'une pureté presqu'inhumaines.

Même les tableautins que, par économie forcée, Marcelle Ferron peignit pendant un certain temps, présentent un carac-

Marcelle Ferron — *Le signal Dorset* (1959) —
Musée des Beaux-Arts de Montréal.

tère monumental tout en donnant l'impression de fragments, mais de fragments pouvant se suffire à eux-mêmes comme si on avait réussi à leur imprimer une gravitation particulière. Les toiles de grandes dimensions procurent aux formes l'espace nécessaire à leur aise et leur respiration et confirment d'éclatante façon cette monumentalité.

Marcelle Ferron nous rappelle que le terme poésie appliquée au charme des êtres, à la douceur des choses, à la finesse de la lumière, ne doit pas exclure une conscience beaucoup plus secrète et profonde, presqu'aveugle et, en même temps, violente du monde. Cette jeune femme toute menue est une force de la nature.

Jean McEwen (né à Montréal en 1923) était peintre du dimanche jusqu'au jour où la découverte de la peinture de Borduas et l'amitié de Riopelle l'engagent plus à fond. McEwen conçoit le tableau sans figuration aucune, sans formes à trois

Jean McEwen —
Petite cellule violette (1960) —
Collection Gérard Beaulieu.

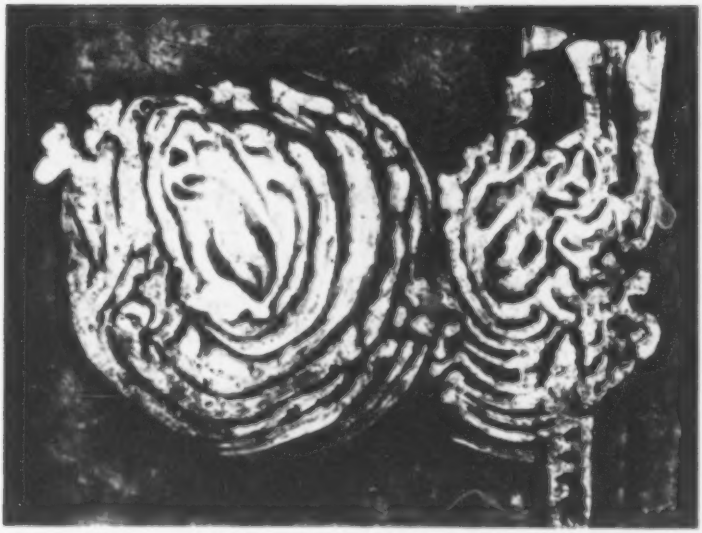
dimensions, sans perspectives et, partant, sans espace mesurable, sans ligne, donc sans arabesque et sans mouvement. Mais alors, que reste-t-il ? Il ne reste plus qu'une matière tantôt modulée dans une seule gamme volontairement limitée, couvrant également toute la surface de la toile — et cela prend alors l'aspect d'une grande toile céramique recouverte de glaçures, — tantôt cette matière est modulée dans deux ou trois gammes réparties en autant de champs sur la toile ; souvent un champ vertical au centre et des marges, celles-ci servant d'entrée en matière, accueillant le regard au nu du cadre et le conduisant imperceptiblement au fond du tableau.

Les grandes surfaces modulées confèrent à chaque toile une atmosphère lumineuse et colorée d'une absolue cohésion et un espace subtil, chatoyant, léger, parfois presqu'imperceptible, celui-là même qui occupe la distance entre le foncé et le pâle d'un ton qui se dégrade ; parfois plus affirmé, l'espace se découvre à travers les trouées ou les transparences pratiquées à même les glaçures.

Bref, c'est de la peinture minimum, résultant d'une volonté d'austérité, d'une passion contrôlée, sans recours à l'appareil traditionnel du métier et de l'imagerie picturale. Ce dépouillement et cette sagesse dont seul, jusqu'aujourd'hui, l'art oriental avait le secret, Jean McEwen et d'autres peintres contemporains nous les offrent comme un refuge et une oasis au cœur de cette époque profuse et extravagante. En exergue au catalogue d'une de ces expositions, McEwen cite les vers où Beaudelaire affirme que « ses yeux consumés ne voient que des souvenirs de soleil ». Ce sentiment évoque bien les séjours privilégiés que nous propose le peintre dans des régions chaleureuses et éthérées, silencieuses et graves. Ces tableaux nous envoûtent comme le beau mur de moellons qui leur sert de cimaise. Pourquoi alors ne pas se contenter du mur lui-même ? C'est que dans la peinture, le maçon livre une finesse et affirme un esprit d'une qualité infiniment plus précieuse.

De la poésie de ROLAND GIGUÈRE (né à Montréal en 1929), Gilles Marcotte a dit qu'elle était « l'œuvre la plus riche et la plus considérable qu'ait produite au Canada français un poète de trente ans ». Certains ont reproché à Giguère de faire des tableaux qui soient plus poétiques que plastiques. Curieux reproche ! Comment des dessins ou des peintures pourraient-ils incarner quelque poésie si leur langage (lignes, taches, ombres et lumières, textures et contextures), était dépourvu de signification propre ? Il est vrai que la peinture et la gravure de Giguère réunissent un répertoire d'images qui sont autant de visions de poète ; mais celles-ci n'ont pas d'abord été imaginées en mots et traduites après coup en formes. Giguère a le don d'inventer avec les moyens du bord — ce qui est doublement le cas, puisqu'imprimeur, il emploie volontiers les encres et le rouleau d'imprimerie — d'inventer des êtres issus d'une correspondance entre ses dispositions intérieures et les jeux de la matière dont il use.

Dans cette flore et cette faune, dans ces paysages, ces villes, ces appareils menaçants, ces monuments « qui s'épousent la nuit », ces astres, on est frappé par la précision avec laquelle



Roland Giguère — *Le fruit de l'attente* (1962) — Galerie Libre, Montréal.

tout ce monde imaginaire est représenté, par la justesse des êtres qui l'habitent, par l'acuité de ses ambiances. Le dessin de Giguère n'est jamais contour, il se construit de l'intérieur : cellules, alvéoles, labyrinthes s'imbriquent les uns dans les autres et composent avec une logique cruelle ou amusée des organismes qui sont le produit d'une genèse.

Les images de Roland Giguère sont des paraboles chargées d'une étrange vertu de suggestion. Ces images sont des signes de pressentiment.

À ses débuts lyrique échevelé, MARCEL BARBEAU (né à Montréal en 1925, élève de Borduas) se livre aujourd'hui à une peinture austère, rigoriste. Il n'utilise plus que des signes décantés, hautement intellectualisés : quelques plans ou un graphisme cursif, noirs sur fond blanc ou l'inverse, et, parfois même, noirs sur noir ou blancs sur blanc discernables seulement par le relief de la pâte.

Les plans, qui sont très simples et assemblés dans un désordre apparent, composent en réalité un rythme élémentaire, à la fois subtil et puissant. Certaines peintures affectent même l'aspect d'une carte géographique dont les continents seraient tout noirs et les océans, tout blancs. Grâce à une certaine proportion de noir et de blanc, elles provoquent un effet tragique dans leur nudité. En mettant ainsi l'accent sur la plénitude des masses dans le rectangle du tableau, Barbeau invente une sorte de géométrie dont les figures sont des équivalences épurées des formes de la nature, celles, par exemple, usées ou mieux, forgées par le temps, des galets des rivages des mers. Par les voies de l'intelligence, l'art de Barbeau part de la nature et y retourne. Fait curieux cependant, ces formes sont situées dans un espace imaginaire. La troisième dimension est pratiquement abolie. Les fonds, qu'ils soient blancs ou noirs, deviennent « années-lumière », selon le langage imagé de Barbeau, c'est-à-dire espace incalculable. De même, les Orientaux considèrent, dans leurs lavis, le blanc du papier comme un symbole de l'infini.

On aura compris d'ailleurs à quel point on est ici proche de l'art oriental : la fascination de l'espace, la volonté de dépouillement et puis, autre expérience de Barbeau, la calligraphie. Le peintre l'a découverte de façon inattendue : en se remettant au modèle vivant. Très sensible au caractère du modèle, il le rend avec un sentiment extrêmement rapide, avec cette « immédiateté » qui marque les réactions des gens débordants de vitalité.

Détail technique, Barbeau exécute ses exercices calligraphiques avec un instrument de cuisine : la seringue du pâtissier grâce à laquelle il laisse courir un mince filet d'huile sur un fond uni. Le geste est spontané, ce qui ne veut pas dire que le peintre obtient du premier coup cet équilibre rare qu'il affectionne, équilibre compromis et racheté en dernier ressort, équilibre dynamique. Barbeau dit plaisamment qu'il voudrait imprimer à ce filet « la pureté d'une corde qui tombe à terre ». Enlevés avec la plus pure des fantaisies, ces exercices gardent la trace du modèle vivant, mais transposé par un œil amusé, ironique, tendre et

cruel, souvent aussi d'un « j'm'en foutisme » ébouriffant. Symboles d'une certaine mémoire nourrie d'intuition, de gravité et d'humour.

L'artiste abstrait confère à la matière qu'il utilise les formes de son imagination. Son œuvre prend facilement l'aspect d'une confidence ou d'un aveu. Voilà du moins qui est frappant dans la peinture de PATTERSON EWEN (né à Montréal en 1925). Tantôt, elle exhale un air de fête, une joie légère, enchantée et cette joie n'emprunte pas les traits d'un pierrot ou le sourire d'un masque, mais se présente sous ses propres traits, avec ses os et sa peau, dans son habitat naturel. Tantôt la peinture d'Ewen nous communique l'angoisse et le désarroi du peintre, elle figure ce qui chez d'autres deviendrait un cri, mais reste chez lui un silence de détresse.

Pour RITA LETENDRE (née à Drummondville en 1929), la peinture représente très exactement la liberté. Le goût farouche de la liberté, elle le tient sans doute de son ascendance indienne. Et l'angoisse qu'elle éprouve en travaillant, qui est celle de tout artiste, dépend peut-être aussi que dans son enfance, au retour

Rita Letendre —
Le Cri et l'Écho (1961)
— Collection particulière.

de l'école, les petits camarades la traitaient de « sauvagesse » et lui lançaient des cailloux.

La peinture de Rita Letendre est fougueuse, mais aussi réfléchie que passionnée ; le geste aussi rapide qu'est lente la réflexion. Elle déclare en riant que son principal instrument de travail, c'est la chaise sur laquelle elle s'assied interminablement pour interroger ses tableaux, pour s'interroger devant ses tableaux. Ceux-ci ont la fraîcheur de ce qui commence, de ce qui est matin, suggérant des cataclysmes naturels, je ne sais quelles planètes en fusion. Femme, Rita Letendre incarne la puissance.

Ulysse Comtois est né à Granby, en 1931, de parents exceptionnels qui avaient, depuis toujours, décrété que leur unique enfant deviendrait un artiste. Ses tableaux sont faits de rien : matières grisaillées aux textures fines, réparties en plages ou en stries parallèles, compositions dépouillées, occupées seulement, si je puis dire, par de l'espace. S'ils rappellent quelque chose de Paul Klee, c'est sans les créatures fantasmagoriques de celui-ci. Quelques-uns reçoivent des personnages, mais réduits à des signes sommaires, sinon même à des ratures. Équivalences inattendues de la nature, les « paysages » de Comtois sont nourris du suc et sont imprégnés de la saveur d'un tempérament qui joint la finesse d'intuition et l'humour inconscient d'un paysan-poète.

Depuis quelques années, Ulysse Comtois s'adonne à la sculpture.

Gérard Tremblay, peintre (né aux Éboulements en 1928, élève de Dumouchel, il est aussi illustrateur et joaillier), compose ses variations sur un thème unique de petites surfaces colorées. Les modulations de la matière, le dynamisme des couleurs, les clairs-obscurs créent des vibrations dans un registre propre à chaque tableau. Ainsi le rouge qui lui sert souvent de leitmotiv se rapproche ou s'éloigne selon sa situation et son entourage, par une sensibilité à la lumière qui permet au peintre

de conférer à ses constructions leur espace vital nécessaire. Chaque tableau possède unité de rythme et d'atmosphère, évoquant parfois la nuit, la ville illuminée, mais le plus souvent la clarté solaire, le jour exaltant.

MARION SCOTT (née à Montréal en 1906) affectionne les matières ingrates, les textures rèches, les tons gris. Elle représente avec une curieuse irréalité la mère et l'enfant, le couple, la société ou des personnages fantomatiques, couchés dans des cellules, rappelant ceux de Henry Moore. Ces œuvres finissent par imposer leur ordonnance calme, leur luminosité de vitrail éclairé par le demi-jour, leur finesse d'ambiance. Grâce au rapport de grandes arabesques lumineuses et de fonds sombres, elles s'animent sur deux dimensions et ont un caractère propre à l'art mural. Avec des moyens d'aujourd'hui, la peinture de Marion Scott parle un langage qui remonte du fond des âges : le langage des icônes, des verrières, des façades de cathédrales.

Après des débuts difficiles dans une veine réaliste qui ressortissait plutôt à l'illustration, ANDRÉ JASMIN (né à Montréal en 1922) s'exprime par des signes nés de sa propre sensibilité, par des symboles issus de sa propre conscience, sans référence immédiate au monde extérieur. Il recourt à une matière lourde, des combinaisons de couleurs parfois aigres-douces, des mouvements discontinus, des accents heurtés pour créer pourtant des équilibres secrets, des atmosphères calmes, un monde statique et recueilli. Ces œuvres déroutent par l'absence de brio, de pathos, de spectaculaire ; elles émeuvent par leur modestie, leur tendresse, leur probité.

Tout comme Jasmin, PIERRE DE LIGNY BOUDREAU (né à Québec en 1923) se libéra péniblement d'une imagerie romanesque et sophistiquée. Aujourd'hui, ses tableaux figurent des éclatements, des jaillissements, des tourbillons, emportés dans de larges mouvements concentriques, d'amples rythmes giratoires. Si on les examine de près, on découvre qu'ils sont constitués d'élé-

ments anonymes, chaque élément jouant modestement sa part dans l'orchestration générale. Mais l'ensemble est saisissant par l'ordonnance et la cohésion, et tient bien le mur qu'il anime avec une bonne humeur communicative, une vitalité exubérante.

CHARLES DAUDELIN (né à Granby en 1920) était, il y a une vingtaine d'années, l'un des représentants les plus pittoresques de la faune des rapins de Montréal : immense gaillard à barbe, débonnaire, irascible, passionné de bohème et de fantaisie, populaire à cause d'une simplicité profonde et d'un don de sympathie. À 22, 23 ans, il présentait une rétrospective déjà riche, malgré ses faiblesses.

Après une longue absence consacrée à sa ferme, à divers artisanats, à mille métiers, il est revenu ces dernières années à la peinture et à la sculpture et mûri, maître de ses moyens, il s'abandonne, rêve enfin, triture une matière grasse qui suggère pourtant des rutilances et des somptuosités, libère des créatures de son imagination qui révèlent sa finesse et son esprit. Daudelin peut être un véritable enchanteur.

GABRIEL FILION (né à Montréal en 1920), peintre de l'épanchement passionné, ne respirait à l'aise que dans l'impatience. Il brossait ses peintures en quelques heures, dans la fougue de l'improvisation et c'était justement leur qualité de fixer un moment de sensibilité à son comble, un instant d'exaltation. Mais comme beaucoup de ses confrères arrivés à maturité, Filion s'assagit (ce qui n'est pas s'amoindrir) et propose maintenant une peinture presque « plasticienne » de dépouillement et de recueillement.

EDMUND ALLEYN (né à Québec en 1931, élève de Jean-Paul Lemieux) est un artiste rêveur et un improvisateur brillant qui marie à l'élégance de ses mises en page et de ses arabesques les subtilités d'atmosphère. Il a une sensibilité discrète et allusive ; il aime les gris, les tons feutrés ; il se réfugie dans

Edmund Alleyn — *L'étranger* (1960) —
Collection Roland Dumais, Montréal.
(Photo courtoisie *Vie des Arts*.)

Marcelle Maltais — *Un coup de dés jamais n'abolit le hasard* (1963) —
Collection Pierre Fortier.
(Photo Galerie Camille-Hébert.)

un silence empreint de nostalgie. Peintre abstrait, il l'est en intimiste.

D'anciens tableaux de MARCELLE MALTAIS (née à Chicoutimi en 1933, élève de Jean-Paul Lemieux), figuraient d'immenses continents déchiquetés, d'un noir ou d'un rouge uniformes sur fond blanc. Par la suite, les masses affectèrent des silhouettes plus expressives, suggérant des animaux héraldiques : leur dureté était atténuée par des frottis qui ménageaient des passages entre le noir et le blanc. Et enfin, Maltais s'est mise à juxtaposer les masses en établissant entre elles un lien de plus en plus organique.

Marcelle Maltais a dépassé le stade de l'agressivité qui, du reste, se retournait contre elle, elle maîtrise son emportement. Elle accède à un art monumental : elle accapare fougueusement l'espace qu'elle traverse de coulées lumineuses ; elle pratique dans de vastes champs de neige inhabités des crevasses, des anfractuosités, des cours d'eaux, toute une topographie qui, en définitive, est celle d'un état de conscience et de communion avec son milieu. On peut facilement discerner les toiles peintes à Montréal, à Paris ou en Grèce, dans cette île d'Hydra où elle se réfugie six mois par année, sous un ciel propice au travail, parmi une faune très apprivoisée d'artistes et de bohèmes.

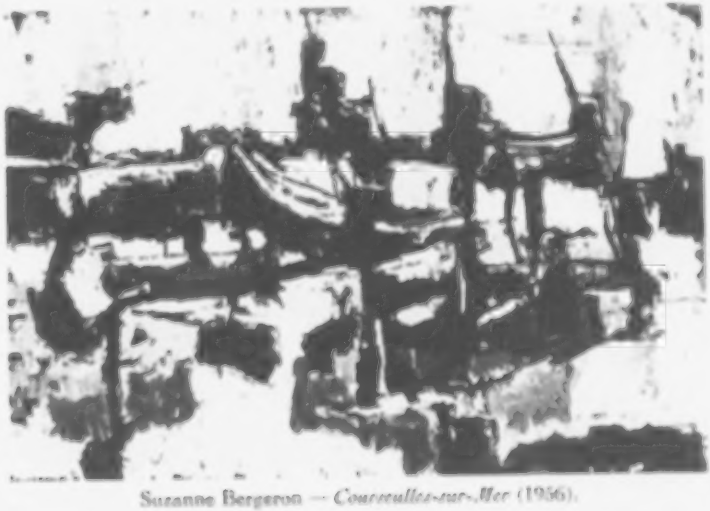
LISE GERVAIS (née à Saint-Césaire en 1933) enseigne à l'École des Beaux-Arts de Montréal depuis 1955. Loin de l'inhiber, l'enseignement la stimule, et particulièrement l'enseignement aux tout-petits. « Dans leur naïveté et leur inexpérience, dit-elle, ils trouvent des choses extraordinaires. » Comme les enfants, Lise Gervais peint avec spontanéité et dans la joie. Mais chez elle, la spontanéité n'est pas capricieuse, elle est soutenue par la rigueur intellectuelle et la force de la volonté. La joie est gagnée de haute lutte.

Le peintre recourt à un mode d'expression très réduit : des taches qui composent une invasion grouillante au ras du sol et décrivent de larges mouvements vers des pôles d'attraction déterminés. Bien que ses tableaux soient dépourvus de toute

description réaliste, ils n'en suggèrent pas moins l'atmosphère et les phénomènes propres à chaque saison, dans des moments de plénitude : le plus ardent de l'été, le plus somptueux de l'automne, le plus dur de l'hiver, le plus frais du printemps.

Dans le peloton des exposants de l'année 1964, Lise Gervais a fait une percée remarquée et elle figure désormais parmi les femmes-peintres les plus intéressantes du Québec.

Au début, SUZANNE BERGERON (née à Causapscal en 1930, élève de Jean-Paul Lemieux), rendait avec vigueur le tohu-bohu des petits ports gaspésiens. Aujourd'hui, elle fait de l'abs-



Suzanne Bergeron — *Courseulles-sur-Mer* (1956).

traction sur nature, c'est-à-dire que ses paysages abstraits ont gardé la saveur, l'enchevêtrement et la lumière de ses vrais paysages.

La peinture abstraite convient aux femmes, à leur mode de connaissance intuitive, à leur capacité de communication.

KITTIE BRUNEAU (née à Montréal en 1929) s'y trouvait elle-même tellement à l'aise qu'un jour elle s'est effrayée de sa facilité! Elle a eu le courage de tout recommencer. Et ce recommencement, il faut l'entendre au sens strict, puisque c'est de l'enfance qu'elle est repartie — et non pas seulement de l'enfance de l'art, mais très précisément de l'art de l'enfance. Ses œuvres, qui témoignent d'une sympathie profonde à l'égard des charmes et des sortilèges de l'enfance, ne sont enfantines que d'apparence : leur simplicité est faite de dépouillement, leur équilibre doit davantage à l'expérience d'une peinture abstraite qu'aux images de l'enfant. Mais de l'esprit d'enfance, elle garde une sorte d'humour, une familiarité cavalière avec tout ce qui l'entoure, une fantaisie qui lui permet de camper des personnages héroï-comiques et de chambarder le jardin et la maison, les arbres et les oiseaux, la mer et le ciel.

Dès le commencement de sa carrière, ROLAND TRUCHON (né à la Malbaie, 1920-1961) avait eu l'occasion de se livrer à des observations microbiologiques qui l'avaient émerveillé. Ses gouaches étaient comme des transpositions de ses découvertes au cœur de l'infiniment petit. Cependant que ses huiles témoignaient de l'intérêt qu'il portait à la matière inorganique telle qu'on l'aperçoit à l'œil nu, sa texture, sa conformation, sa dureté, sa pureté. Un jour que Truchon avait prié ses camarades d'atelier de bien vouloir donner des titres à ses tableaux, la plupart s'accordèrent spontanément à les nommer : Ardoise, Granit, Énergie, et autres vocables correspondant au sentiment profond qui avait animé le peintre. Ainsi Truchon se révélait-il dans sa peinture avec le même souci de vérité, la même force intérieure, la même bonté que dans la vie.

J'avais fait sa connaissance à l'occasion de sa première exposition. M'étant présenté comme critique à ce que, dans le jargon du milieu, on appelle le *prévernissage*, Truchon, avec la franchise un peu rude et le sourire goguenard que les hommes qui ont souffert (il avait été atteint par la polio) empruntent pour exprimer une profonde bonté, me prévint

tout de suite qu'il ne perdait pas son temps à lire ou à écouter les critiques. « Je ne lis que la Bible », avait-il précisé.

Roland Truchon est mort dans un bête accident d'automobile, le 2 juillet 1961.

Denys Matte (né à Québec en 1932, élève de Jean-Paul Lemieux) a longtemps oscillé entre la figuration et la non-figuration, soit dit d'ailleurs sans reproche. Partir de la nature ou recourir à une sorte d'automatisme comme point de départ du tableau sont des attitudes également acceptables. Matte passe sans heurt, sans brisure d'une attitude à l'autre et la structure du tableau reste la même : une masse centrale qui prend la forme d'une touffe, d'un bouquet, d'un brasier ou d'un iceberg au point de rencontre d'une croix. Sur ce motif très simple, il invente des variations — avec verve.

Après avoir vécu seulement quelques années au Japon, le père Gaston Petit, dominicain (né à Shawinigan en 1930) a acquis une maîtrise étonnante (du moins à nos yeux d'Occidentaux) du *sumi-é*, peinture à l'encre noire sur papier blanc. Inspiré par la religion Zen, cet art veut pénétrer l'essence des plus humbles choses et donner une valeur expressive à l'infini de l'espace. On peut adresser à Gaston Petit le compliment auquel tout artiste oriental est particulièrement sensible : « Son âme entre en communication avec tout ».

Les Montréalais se plaisent à imaginer Toronto comme une ville morte, faisant mine de croire que Montréal n'est rien moindre que le Paris du Nouveau-Monde. Or ce Toronto que l'on voudrait provincial, puritain et constipé est le foyer d'un groupe de peintres qui s'appellent « Les Onze » (au premier rang desquels se trouve Harold Town) et qui pratiquent la peinture la plus impétueuse, la plus extravagante, la plus romantique possible. Les Torontois ont le subconscient chargé, serions-nous tenté de croire, et la peinture leur sert d'exutoire et de soupape. À la vérité, ils ont adopté l'*Action Painting* sous

l'influence de l'École américaine avec le parti-pris tout intellectuel d'explorer un champ nouveau, celui de l'expression brute du geste, de la respiration et du rythme corporels comme traduction des dispositions intimes de l'être.

Les Onze (si tant est que le groupe existe encore) ne sont plus que dix depuis que Rae Maed (né à Watford, Angleterre, en 1921) a émigré à Montréal. Du reste, la peinture de Maed participe davantage de l'esprit géométrique que de l'*Action Painting* avec des arrangements complexes et un peu secs de figures rectangulaires.

Arthur Villeneuve, le peintre-barbier de Chicoutimi (né en 1914) est un vrai naïf, un naïf qui s'ignore, un rêveur à l'état brut. Lors d'un passage à Montréal, il s'informa de son collègue, le douanier Rousseau. Quand on lui apprit que le douanier n'habitait pas Montréal et que, de surcroît, il était décédé, le peintre-barbier manifesta une surprise non feinte . . . Quoiqu'il en soit, ses tableaux, s'ils ne sont pas comparables à ceux de feu son collègue, ne nous apportent pas moins une vision à la fois rafraîchissante et inquiétante, quelque peu morbide même, fermée à un certain « gros bon sens » et prisonnière de certaines obsessions. Mais faut-il se formaliser d'une folie douce quand les mégalomanes et les mythomanes mènent le monde ?

Gécin, ancien instituteur (Montréal, 1907), peintre autodidacte frotté de surréalisme, et qui a enfin réalisé son rêve d'aller faire un tour à Paris, reste malgré tout un primitif. Son inspiration, il l'a puisée à même un atavisme chargé de mythes, de rêves et de légendes. La réalité prend naturellement à ses yeux un caractère fabuleux, magique. Il ne peint que ses certitudes à lui qui ne sont, au fond, que ses illusions, ses songes, ses hallucinations. Son métier, nourri de ferveur naïve et d'infinie patience, est le fidèle miroir des sentiments qui animent cet être ingénu, alors que chez bien des peintres savants, le métier obnubile, détruit même l'inspiration.

De combien d'autres peintres n'aurait-il pas fallu parler dans cette trop brève étude? Henry Eveleigh, Maurice Raymond, Lucien Morin, Robert Blair, Suzanne Rivard, Henriette Fauteux-Massé, Jean Lefébure, Suzanne Meloche, Gordon Webber, André Champeau, Louis Jacques, H. W. Jones, Charles Gagnon, Pierre Gendron, Jordi Bonet, Eva Landori, Guy Mongeau, Jean Bertrand, Monique Charbonneau, Monique Voyer, Pierre Renaud, Laure Major, Réal Arsenault, Bernard Vanier, Germain, Robert Venor, Derek May, Peter Daglish, Robert Wolfe, Jacques Hurtubise, Suzanne Pasquin, Claude Girard. Plusieurs mériteraient plus qu'une mention. Mais il faut conclure.

Entée fortement sur l'École de Paris qui lui a apporté l'esprit de liberté et de conquête, la peinture québécoise parle cependant un langage qui lui est propre. Elle exprime une vitalité immédiate, une simplicité fougueuse, le goût de l'élémentaire et de l'authentique, ce mélange de brutalité, de gravité et de tendresse propre à l'homme jeune, sorti d'une adolescence difficile, mais ne possédant pas encore l'assurance de la maturité.

Dépassé le stade du régionalisme et de l'exploration physique de son immense pays, délivré de l'attachement sentimental à un passé mince et à des traditions mourantes, l'artiste d'ici s'interroge. Il projette dans son art son expérience humaine, son insatisfaction comme ses espoirs. Et fort de sa jeunesse, il se veut résolument tourné vers l'avenir, vers la civilisation de demain.

L'artiste canadien-français singulièrement reste un paysan, un rural, mais avec une vision nouvelle, accordée à une nature dont les dimensions sont devenues cosmiques. Comme il était normal pour un peuple sans traditions artistiques solides, — car le malheur a voulu que jamais ne s'opère la liaison, la réconciliation, je dirais, entre le Canadien français d'aujourd'hui et son ancêtre affiné d'il y a cent ans et plus — comme il était normal, dis-je, pour un peuple en partie aliéné, dépossédé de lui-même, nous avons été exposés à toutes les influences, à tous les vents et marées non seulement des arts contemporains, mais des civilisa-

tions américaine et anglaise. Mais une fidélité a sauvé notre art, la fidélité à la nature. Par la grâce d'un atavisme indéracinable, en chacun d'entre nous sommeillent — trop souvent — et parfois, se réveillent le coureur des bois, le défricheur, le colon, l'« habitant ». Quoique nous en ayons, nous éprouvons la nostalgie des champs, de la forêt et du ciel, nous sommes marqués par une longue lutte avec la nature. La neige, en particulier, reste un élément essentiel de notre cosmogonie et François Paradis qui s'enfonce dans la neige et s'y perd et y meurt sans revoir celle qu'il aime demeure un symbole menaçant, angoissé de notre psychologie. Si petit-bourgeois que nous soyons devenus, nous restons fortement impressionnés, comme une plaque photographique, par les aurores boréales ; le plus sédentaire d'entre nous a la hantise des immensités du grand Nord, des icebergs et des toundras qu'il n'a jamais vus, des chutes Niagara que son père et sa mère étaient venus contempler en voyage de noces.

Bref, nous sommes devenus des Nord-Américains et le témoignage de notre peinture, même la plus abstraite, et peut-être surtout celle-là, est irrécusable, quoiqu'en pensent certains régionalistes sectaires et dépités. Les Canadiens français se reconnaissent Français cependant, Français de souche, mais transplantés et non déracinés, presqu'aussi différents des Français de France, des Parisiens en tout cas, que des Canadiens anglais. D'où notre inconfort, notre insécurité sans doute, et notre force aussi. Nous sentons, encore confusément, que nous sommes en train de devenir un lien et d'opérer une sorte de synthèse entre le Nouveau-Monde et l'Ancien. D'abord pris de vertige dans leur solitude, les peintres d'ici se sont vite découvert des âmes de pionniers : les deux pieds par terre, ils n'ont pas froid aux yeux, et, paradoxe, l'illustration de ce courage, de cette virilité nous vient en particulier des femmes-peintres . . .

Je ne voudrais pas tomber dans le chauvinisme, même inconscient, mais je n'hésite pas à affirmer que dans toute la peinture canadienne, ce sont les peintres du Québec qui donnent le ton.

Bibliographie

LIVRES

AMTMANN (Bernard) — *L'Art au Canada*, Montréal, 1951.

BARBEAU (Marius) — *Painters of Québec*, Illus. Collection « Canadian Art Series ». (The Ryerson Press), Toronto, 1945.

BORDUAS (Paul-Émile) — *Refus global* (Mithra-Mythe, éditeur), 1948.

BORDUAS (Paul-Émile) — *Projections libérantes* (Mithra-Mythe, éditeur), 1949.

BUCHANAN (Donald W.) — *James Wilson Morrice, A biography*. Illus. (The Ryerson Press, Toronto), 1936.

BUCHANAN (Donald W.) — *The Growth of Canadian Painting*. (Londres, Toronto), 1950.

CHAUVIN (Jean) — *Ateliers* (Éditions Carrier) Montréal, 1928.

COLGATE (William) — *Canadian Art 1820-1940*. Illus. (Ryerson Press), Toronto, 1943.

de TONNANCOUR (Jacques) — *Goodridge Roberts*. Illus. Collection Art Vivant (Éditions de l'Arbre), Montréal, 1944.

DUMAS (Paul) — *John Lyman*. Illus. Collection Art Vivant (Éditions de l'Arbre), Montréal, 1944.

DUVAL (Paul) — *Canadian Drawings and Prints*. Illus. (Burns and Mac Eachren), Toronto, 1952.

DUVAL (Paul) — *Canadian Watercolour Painting*, Illus. (Burns and MacEachren), Toronto, 1954.

ÉLIE (Robert) — *Paul-Émile Borduas*. Illus. Collection Art Vivant. (Éditions de l'Arbre), Montréal, 1943.

GAGNON (Maurice) — *Peinture Moderne*. Illus. (Éditions Bernard Valiquette), Montréal, 1940.

GAGNON (Maurice) — *Peinture Canadienne*. Illus. (Société des Éditions Pascal), Montréal, 1945.

GAGNON (Maurice) — *Alfred Pellan*. Illus. Collection Art Vivant. (Éditions de l'Arbre), Montréal 1943.

HUBBARD (R. H.) — *An Anthology of Canadian Art*. Illus. (Oxford University Press), Toronto, 1960.

HUBBARD (R. H.) — *L'évolution de l'art au Canada*. Illus. (L'Imprimeur de la reine), Ottawa, 1963.

HUBBARD (R. H.) — *The National Gallery of Canada. Catalogue of Painting and Sculpture, Volume III. Canadian School*. Illus. (L'Imprimeur de la reine). Ottawa, 1963.

LAMBERT (Richard S.) — *The Adventure in Canadian Painting*. Illus. (McClelland and Stewart), Toronto, 1947.

LYMAN (John) — *James Wilson Morrice*. Illus. Collection Art Vivant (Éditions de l'Arbre), Montréal, 1944.

MAURAULT (Olivier) — *Marges d'histoire. L'Art au Canada*. (Librairie d'Action canadienne-française, Ltée) Montréal, 1929.

MORISSET (Gérard) — *Peintres et tableaux*, Québec, 1936-1937.

MORISSET (Gérard) — *Coups d'œil sur les Arts en Nouvelle-France*. Illus. Québec, 1941.

MORISSET (Gérard) — *La Peinture Traditionnelle au Canada français*. Illus. (Le Cercle du Livre de France), Montréal, 1950.

PELLAN (Alfred) — *Cinquante dessins*. Préface d'Éloi de Grandmont. Série des Cahiers Noirs (Éditions Lucien Parizeau), Montréal, 1945.

RAPPORT MASSEY — Chapitre XV : *La Peinture*. Pp. 239-247. (L'Imprimeur du Roi). Ottawa, 1951.

RÀPPORT MASSEY — *Liste provisoire des Musées et Galeries d'Art du Canada*, pp. 466, 567.

ROBERT (Guy) — *Pellan, sa vie et son œuvre*. Collection Artistes canadiens. (Éditions du Centre de Psychologie et de Pédagogie), Montréal, 1963.

VIAU (Guy) — *Influences subies par la peinture au Canada français contemporain*. Mémoire de la Société Royale du Canada, tome XVI : troisième série : Juin 1962, Première section.

REVUES

ARTS ET PENSÉE, Revue bimestrielle. A cessé de paraître. 1951-1955.

CANADIAN ART, Paraît six fois l'an. Publiée à Ottawa.

LES MÉTIERS D'ART DU QUÉBEC, Paraît six fois l'an. Publiée à Duvernay, Qué.

VIE DES ARTS, Paraît quatre fois l'an. Publiée à Montréal.

QUELQUES CATALOGUES D'EXPOSITION

ART CANADIEN AU BRÉSIL (Revue de la Presse) Rio de Janeiro, 1945.

ASPECTS OF CONTEMPORARY PAINTINGS IN CANADA, Andover, (Mass.) 1942.

BIENNALES D'ART CANADIEN, catalogues 1955, 1957, 1959, 1961, 1963 (L'Imprimeur de la Reine, Ottawa).

ESPACE '55, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1955.

EXPOSITION : « L'ART AU CANADA » (13e Festival de Bordeaux), Musée des Beaux-Arts, Bordeaux (France), 1962.

EXPOSITION JOHN LYMAN, La Galerie Dominion, Montréal, 1963.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART AU CANADA FRANÇAIS, Musée de la Province, Québec, 1952.

EXPOSITION JEAN-PAUL RIOPELLE, Biennale de Venise, 1962.

EXPOSITION DE CINQ PEINTRES CANADIENS, Musée Galliéra, Paris, 1963.

LA PEINTURE CANADIENNE MODERNE : 25 années de peinture au Canada français : « Festival des Deux-Mondes », Spolète (Italie), 1962.

RÉTROSPECTIVE BORDUAS, Le Musée Stedelijk, Amsterdam, décembre 1961, catalogue 255.

RÉTROSPECTIVE BORDUAS, Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, la Galerie nationale du Canada, La Galerie d'art de Toronto, 1962.

RÉTROSPECTIVE LYMAN, Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, La Galerie nationale du Canada, La Galerie d'art de Hamilton, 1963.

RÉTROSPECTIVE PELLAN, La Galerie nationale du Canada, le Musée des Beaux-Arts de Montréal, le Musée de la Province de Québec, la Galerie d'art de Toronto (l'Imprimeur de la Reine, Ottawa), 1960.

RÉTROSPECTIVE PELLAN, Le Musée national d'art moderne, Paris, 1955.

RÉTROSPECTIVE RIOPELLE, Peinture et sculpture. La Galerie nationale du Canada, Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, la Galerie d'art de Toronto (L'Imprimeur de la Reine, Ottawa), 1962.

TRENTE-CINQ PEINTRES DANS L'ACTUALITÉ. Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1957.

VANCOUVER INTERNATIONAL FESTIVAL. Les arts au Canada français, Québec, 1959.

Index des noms

ALLEYN (Edmund)..... 77
BARBEAU (Marcel)..... 72
BEAULIEU (Paul)..... 40
BELLEFLEUR (Léon)..... 60
BERGERON (Suzanne)..... 80
BORDUAS (Émile)..... 48
BOUCHARD (Mary)..... 34
BOUDREAU (Pierre de Ligny). 76
BRUNEAU (Kittie)..... 81

CAISERMAN (Ghitta)..... 41
COMTOIS (Ulysse)..... 75
COSGROVE (Stanley)..... 40

DALLAIRE (Jean)..... 56
DAUDELIN (Charles)..... 77
de TONNANCOUR (Jacques).. 35
DUMOUCHEL (Albert)..... 58

EWEN (Patterson)..... 74

FERRON (Marcelle)..... 68
FILION (Gabriel)..... 77
FOX (John)..... 40

GAUVREAU (Pierre)..... 68
GÉCIN..... 83
GERVAIS (Lise)..... 79
GIGUÈRE (Roland)..... 71

JASMIN (André)..... 76

LEDUC (Fernand)..... 64
LEDUC (Osias)..... 12
LEMIEUX (Jean-Paul)..... 32
LETENDRE (Rita)..... 74
LYMAN (John)..... 22

MALTAIS (Marcelle)..... 79
MATTE (Denys)..... 82
McEWEN (Jean)..... 69
MORRICE (James Wilson).... 16
MOUSSEAU (Jean-Paul)..... 66

PELLAN (Alfred)..... 42
PETIT (R. P. Gaston, domin.). 82
PICHER (Claude)..... 38

RHÉAUME (Jeanne)..... 37
RIOPELLE (Jean-Paul)..... 61
ROBERTS (Goodridge)..... 28

SCOTT (Marion)..... 76
SMITH (Jori)..... 41
STEINHOUSE (Tobie)..... 40
SURREY (Philip)..... 30

TREMBLAY (Gérard)..... 75
TRUCHON (Roland)..... 81

VILLENEUVE (Arthur)..... 83

Table des matières

Les trois traditions 7

La tradition mourante 7

La tradition morte 8

La tradition ressuscitée 11

Les poètes du réel 12

Les explorateurs de l'imaginaire 42

Bibliographie 86

Index des noms 90

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DES ATELIERS CHARRIER ET DUGAL, INC.
À QUÉBEC,
LE VINGTIÈME JOUR DU MOIS DE MAI
DE L'AN MIL NEUF CENT SOIXANTE ET QUATRE

L'auteur, GUY VIAU, diplômé de l'École du Meuble, boursier pendant deux ans, en Europe, de la Province de Québec, est surtout connu comme professeur, critique d'art et journaliste.

Il a enseigné la décoration intérieure, l'histoire de l'art contemporain et la peinture à l'Institut des arts appliqués, l'Université McGill et l'École des Beaux-Arts de Montréal.

Sa collaboration à divers journaux et revues s'étend sur une période de plus de vingt ans, qui a consacré définitivement sa réputation de critique d'art.

Pendant dix ans, il a été le titulaire de la chronique des arts à la *Revue des Arts et des Lettres* à Radio-Canada. Il a été l'animateur, à la télévision, de *Images d'Art*, *Logis 56*, *Musée intime* et *Arts et Lettres* (T.V.).

Il a collaboré à plusieurs films sur l'art, notamment *John Lyman*, *Claude Vermette*, *l'Âge du métal* et *Quatre banlieues du monde*.

Membre des comités consultatifs de plusieurs musées et institutions officielles, *Guy Viau* est vice-président du Conseil des arts de la Province de Québec.

IMPRIMÉ AU C
PRINTED IN